



Universidad
Nacional
de Córdoba



FCC
Facultad de Ciencias
de la Comunicación

Universidad Nacional de Córdoba
Repositorio Digital Universitario

Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura
humorística argentina

Ana Beatriz Flores (Coord.)

Cómo citar el libro:

Flores, Ana Beatriz (Coord.). (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
Disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/5488>

Licencia:

Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional



Diccionario crítico de términos del *humor* y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina

Coordinadora:
Ana Beatriz Flores



Facultad de Filosofía y Humanidades

Decano Dr. Diego Tatián

Vicedecana Mgter. Alejandra Castro

Editorial / Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica

Mgter. Candelaria de Olmos

Comité editorial:

Dr. Carlos Martínez Ruiz

Dra. María del Carmen Lorenzatti

Dra. Bibiana Eguía

Lic. Isabel Castro

Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina / María Celeste Aichino ... [et.al.] ; con colaboración de Silvia N. Barei ... [et.al.] ; coordinado por Ana Beatriz Flores. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2014.
E-Book.

ISBN 978-950-33-1161-5

1. Diccionario. 2. Enciclopedia. 3. Cultura Argentina. I. Aichino, María Celeste II. Barei, Silvia N., colab. III. Flores, Ana Beatriz, coord.
CDD 030

Fecha de catalogación: 11/12/2014



Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina está distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

**Diccionario crítico de términos del
humor y breve enciclopedia de la
cultura humorística argentina**

Grupo de investigadores del humor

Directora:

Ana Beatriz Flores

Integrantes:

María Celeste Aichino

Eugenia Almeida

María Ximena Ávila

Marcelo Alejandro Moreno

Stella Maris Navarro Cima

María Florencia Ortiz

Colaboradores invitados

Silvia Barei

Gustavo Blázquez

Andrea Bocco

Mabel Brizuela

Marcela Carranza

Jorge Dubatti

Laura Fobbio

Susana Gómez

María Amelia Hernández

Adriana Musitano

Antonio Oviedo

Silvina Patrignoni

Elena Pérez

anabflor@gmail.com

ÍNDICE

Prólogo	1
Agradecimientos	4
Referencias de lectura	5
Diccionario crítico de términos del humor	6
Absurdo	7
Burla/Burlesco	11
Caricatura	13
Chiste	23
Cómico (lo)	36
Dibujos animados	40
Farsa	44
Gag (del cine a la literatura)	47
Grotesco	53
Historieta	57
Humor	67
Humor ante la ley	82
Humor gráfico	90
Ironía	91
Juegos de palabras	99
Parodia	109
Realismo grotesco	117
Ridículo	120
Sátira	123
Tipos de humor y la risa	131
Breve enciclopedia de la cultura humorística argentina	148
Alberto Laiseca (1941) <i>por María Celeste Aichino</i>	149
Breve historia de la historieta <i>por Eugenia Almeida</i>	156

Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX	
<i>por Eugenia Almeida</i>	165
Breve historia del dibujo animado en Argentina	
<i>por Eugenia Almeida</i>	186
El chiste gráfico como género periodístico de opinión	
<i>por Eugenia Almeida</i>	193
Humor, política y censura en Argentina <i>por Eugenia Almeida</i>	198
Las caricaturas de Mahoma <i>por Eugenia Almeida</i>	205
El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX	
<i>por Ximena Ávila</i>	210
Humor y vida cotidiana <i>por Silvia Barei</i>	221
Relaciones Burlescas (Joking relationships)	
<i>por Gustavo Blázquez</i>	226
El susurro formidable de la risa.	
La ficcionalización del gacetero en los periódicos humorístico-políticos	
<i>por Andrea Bocco</i>	235
El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia	
<i>por Mabel Brizuela y María Amelia Hernández</i>	242
Humor negro en la literatura para niños.	
La ironía como metalenguaje frente a la alegoría	
<i>por Marcela Carranza</i>	257
La risa en el teatro argentino de postdictadura: lineamientos para un programa de estudio <i>por Jorge Dubatti</i>	264
Arturo Cancela (1892-1957) <i>por Ana B. Flores</i>	273
Humor hecho por mujeres <i>por Ana B. Flores</i>	278
Macedonio Fernández <i>por Ana B. Flores</i>	284
Niní Marshall (1903-1996) <i>por Ana B. Flores</i>	288
El chiste y Lacan <i>por Susana Gómez</i>	291
Julio Cortázar <i>por Susana Gómez</i>	293
Enrique Pinti <i>por Marcelo Moreno</i>	299
Roberto Fontanarrosa <i>por Marcelo Moreno</i>	301
Risa y aire fresco en la Córdoba de los 70	
<i>por A. Musitano, L. Fobbio y S. Patrignoni</i>	303

Humor, crueldad y distopía en una puesta en escena y apropiación revulsiva del TEUC por Adriana Musitano	305
Algo por el estilo (1974, LTL), humor y política: el arte y los artistas por Adriana Musitano	309
La parodia teatral para la metacomunicación social. El que dijo sí - El que dijo no de Brecht (TEUC, 1973) por Laura Fobbio	313
“Esa risa loca...”. Entre la perturbación y la liberación humoral en las prácticas espectaculares del TEUC (1972/1973) por Silvina Patrignoni.....	322
Aproximaciones al humor de Córdoba por Stella Maris Navarro Cima.....	334
Hortensia y Cognigni por Stella Maris Navarro Cima.....	353
Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos por Florencia Ortiz.....	358
Jorge Bonino por Antonio Oviedo	385
Metáfora y humor por Elena del Carmen Pérez	390
Bibliografía	400

Prólogo

“Diccionario, s. Artificio literario que con perversión paraliza el desarrollo de una lengua, y le quita conjuntamente soltura y elasticidad. Sin embargo, el presente diccionario, es una obra útil.”

Ambrose Bierce: *Diccionario del diablo*

La idea de escribir este libro surgió a partir de algunas demandas (no masivas, por cierto) de colegas, estudiantes, becarios, gente que confió inadvertidamente en que pudiéramos aclarar algunas cuestiones en torno al humor, acercar bibliografía, opiniones. Se nos presentó entonces el desafío de no defraudar esa confianza que depositaron en nosotros, en tanto nos auto instituímos como el GIH (sin reduplicaciones), Grupo de Investigadores del Humor.

El GIH es un equipo (de amigos) que en el marco de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba viene trabajando desde hace un tiempo con los discursos del humor. Desde esa ocupación, decidimos que era hora de reunir la parte de las investigaciones que teníamos hasta el momento que no había aparecido en nuestras publicaciones grupales: el sustrato teórico de nuestras investigaciones sobre el humor en diversas discursividades de la cultura argentina.

El grupo se inicia como tal en 1998. El primer proyecto que hicimos como equipo, en ese momento dirigido por Silvia Barei y codirigido por Ana B. Flores, se llamó “Políticas del humor en los ´90. Prácticas discursivas en la literatura, en programas televisivos, en publicaciones periódicas y en la publicidad”. Nos propusimos armar un mapa con las políticas de algunas discursividades de la cultura argentina humorística contemporánea. No sólo porque es una zona de vacancia en el campo académico, sino porque el humor es una lente privilegiada para el estudio de una cultura, ya que se produce, precisamente, como una respuesta no habitual, rupturista o cuestionadora de las reglas que la rigen: los discursos hegemónicos y sus condiciones de posibilidad, de producción y de recepción, las reglas de interacción social, de géneros discursivos, de lenguaje, de cierta racionalidad. La ruptura con las reglas pone de manifiesto lo que está naturalizado, automatizado en una cultura. Las diferentes culturas dentro de la producción argentina y cordobesa en particular (nuestro actual proyecto) y los cruces, predominios, préstamos, usos, reelaboraciones, traducciones de diversos discursos y de distintas formas del humor (comicidad, humorismo, sátira, parodia, pastiche, chanza, ironía, juegos de palabras, etc.), en diferentes períodos históricos, construyen una usina de semiosis social inagotable.

Comenzamos con la cultura literaria y mediática contemporánea: el humor en el discurso publicitario, en la red, en la historieta de la cultura juvenil, en literatura y televisión. En el bienio siguiente se agregaron la caricatura y el humor en la literatura infantil y juvenil, en el proyecto continuación del anterior que fue “Políticas del humor en el 2000: Prácticas discursivas en la literatura, en medios (gráficos, radiales y televisivos) e hipermedios (internet)”, que se plasmó en un libro del mismo nombre. Entonces, la dirección de Silvia Barei coordinaba la investigación en el marco de los estudios culturoológicos. Más adelante, en el año 2003, el equipo se reestructuró porque algunos miembros del grupo anterior siguieron con investigaciones en otros campos y se incorporaron nuevos miembros, decididos a centralizar sus estudios en la cultura humorística. Surgió así la actual conformación: Florencia Ortiz, Marcelo Moreno y Celeste Aichino (Letras) Stella Navarro (Lenguas), Ximena Ávila y Eugenia Almeida (Cs. de la Comunicación), dirección de Ana Flores (Letras).

De esta manera, este libro que empezó siendo hijo de la economía, una forma de ordenar el bagaje de nuestra incipiente experiencia, se constituyó en un fascinante viaje. Con un mínimo de orden (por un lado las categorías teóricas y, por el otro, el análisis crítico de manifestaciones del humor en la cultura argentina) nos resultó mucho más fructífera y disfrutable la deriva que la programación. Así, al comienzo pensamos sólo en la elaboración de un diccionario crítico de términos de estudio del humor que reuniera, de una manera sistemática y de fácil manejo, las definiciones más corrientes de las categorías con que se lo estudia. El estado de la cuestión era el de un campo terminológico amplio, diverso y disperso, y por lo tanto, de difícil acceso. No pretendimos seleccionar excluyentemente la “mejor definición”, en cuanto al nivel de legitimación de autores o teorías, o en tanto síntesis de posturas diferentes, sino por el contrario, mostrar la diversidad en el tratamiento del humor desde diferentes posturas teóricas y disciplinares. Por eso trabajamos de manera extensa las teorías de las que surgen los conceptos. En ese sentido, este diccionario se acerca a un glosario, en tanto se propone presentar las definiciones de los términos de uso más frecuente, sin pretensiones de univocidad ni de exactitud. Antes bien, historiza los conocimientos, se propone mostrar un menú de *definiciones* desde diferentes perspectivas teóricas y disciplinares, señalar el *contexto histórico-disciplinar* del término, sus *usos*, comentarios *críticos*, las *remisiones bibliográficas* que permitan una lectura más extensa y completa y *remisiones intratextuales* a términos del mismo diccionario y enciclopedia que den cuenta de la red conceptual. La perspectiva teórica es entonces interdisciplinaria, centrada fundamental, aunque no excluyentemente, en las concepciones contemporáneas: pretendemos dar cuenta de las definiciones sobre el humor, la risa, lo cómico, el chiste, la parodia, la sátira, la ironía, el ridículo, los diferentes tipos de risa, los diferentes tipos de humor, el calambur, el grotesco, etc., que dan la filosofía, la estética, la historia de la cultura, el psicoanálisis, la etnología, la lingüística textual, la semiótica estructuralista, la sociosemiótica.

Al respecto, la hipótesis de trabajo con que nos manejamos es que las definiciones de términos de estudio de la cultura humorística varían según las perspectivas disciplinares que las elaboran, las que a su vez, responden a diferentes momentos en la historia de la cultura que las ha generado. Así, las de más larga tradición provienen de la filosofía, la retórica y la poética, mientras que las más recientes se producen dentro de las perspectivas del psicoanálisis, la etnología, la semiótica. A modo de ejemplo, si buscamos las definiciones de chiste, mientras el psicoanálisis relaciona su producción con la economía del gasto psíquico, la semiótica lo hace con la contraposición de dos isotopías diferentes en una misma situación enunciativa y la narratología de raigambre lingüística estructural, lo hace por la combinatoria de diversas figuras de articulación.

El trabajo con las categorías con que se estudia el humor, puso de manifiesto también una relativa escasez y dispersión de estudios culturales e históricos que lo aborden. Si bien cada término fue acompañado de ejemplos, y esto fue con lo que habitualmente nos encontramos en la bibliografía consultada, eso no sustituye el estudio de producciones humorísticas particulares de una cultura en sus diferentes estratos sociales, históricos, territoriales, soportes materiales y medios de circulación, construcción de públicos, etc. Entonces, priorizando el trabajo del *bricoleur* que hace su plan a medida que procede, dándole así oportunidades al objeto, tomó cuerpo la idea de una breve enciclopedia, construida sobre todo sobre la base de valiosas y generosas colaboraciones de colegas ajenos al grupo.

La necesidad de una breve Enciclopedia que acompañe al diccionario de términos nace en la tensión entre el deseo de organizar aunque sea sucintamente las producciones humorísticas argentinas que teníamos en mente, mientras trabajamos los conceptos y el temor a las exigencias de un saber erudito del que carecemos. Así que adoptamos dos estrategias sedantes frente a esta empresa reduccionista: pedir colaboraciones a destacados especialistas y subrayar que, al estilo macedoniano, esta enciclopedia está llena de vacíos. Su carácter fragmentario pide un lector crítico,

activo, que elabore su propio armado, que teja su propia red jugando con las remisiones que cada entrada provee, también con las superposiciones y redundancias, enriquecedoras o desgastantes. La selección inevitable reconoce como criterio prioritario la valoración por las producciones humorísticas no tan comerciales, más liberadas del mercadeo, más inquietantes y productoras de innovaciones estéticas, géneros “menores”, así como de prácticas cotidianas generalmente invisibilizadas.

Los que faltan como ausencias imperdonables, si bien muchos han sido tratados colateralmente, son, en literatura Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Conrado Nale Roxlo, César Bruto (Warnes) Copi, César Aira; en la televisión los programas de Verdaguer, Olmedo, Tato Bores, Gasalla, Juana Molina, *Chachachá*, *Delikatessen*, *Todo por dos pesos*, Peter Capusotto y sus videos; en teatro una atención más específica a *Las gambas al ajillo*, nombrada tangencialmente; en música Les Luthiers, que aparecen sólo como ejemplo; en humor gráfico Quino, Landrú, Crist, Liniers, Langer, Rep, Caloi, tratados sólo en su conjunto; algunos humoristas cordobeses apenas nombrados (doña Jovita, Los modernos); un lugar para el humor en el cine argentino, la tradición del circo criollo. Y tantos otros igualmente importantes: mejor sería no haber empezado a nombrarlos, pero así la deuda queda expuesta y pendiente.

Para terminar, queremos hacerlo dejando abierta una invitación al lector al diálogo, a la continuación con la recepción de otros aportes, a la revisión con la auto y hétero crítica.

Ana B. Flores

Agradecimientos

A los destacados intelectuales que aportaron generosamente con sus valiosas colaboraciones en la sección Enciclopedia; a los colegas del GIH que transitaron por él, compañeros de trabajo en otras épocas; a la invaluable contribución de Eugenia Almeida en la edición; a Eduardo Romano por su seminario sobre el tema, las conversaciones con el equipo y el material que con generosidad nos dejó; a los humoristas cordobeses de quienes seguimos aprendiendo y con quienes compartimos ciclos, charlas y fiestas; a nuestro Centro de Investigaciones de la Facultad, espacio de trabajo, y a la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba por la acreditación del proyecto y financiamiento de esta publicación.

Referencias de lectura

- La publicación consta de dos partes interconectadas por sus remisiones: la primera es la del Diccionario crítico de términos del humor y la segunda de la Enciclopedia de la cultura humorística argentina.
- Remisiones en el cuerpo de los textos a otras entradas o artículos: ***negrita**. Ejemplo: En el interior de la entrada “Lo cómico”, la aparición de ***parodia** reenvía a la lectura de la entrada “Parodia”.
- Remisiones al final de cada entrada del Diccionario o artículo de la Enciclopedia: Aparece la indicación “VER” y la lista de artículos o entradas con que se articula de alguna manera, conceptualmente y que no están explícitos en el texto.
- Las citas bibliográficas tienen los datos (Autor, año: página) de la bibliografía general que se consigna al final del libro.
- Cada desarrollo lleva la firma de su autor al final.

Diccionario crítico de términos del humor

Absurdo

Para comenzar, podemos acudir a una definición de “absurdo” que elabora Estebáñez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*:

“Término de origen latino (*absurdus*: necio, disparatado) que se aplica a enunciados sin sentido lógico y a situaciones y acontecimientos que no admiten una explicación racional. En la filosofía existencialista contemporánea, el absurdo es un concepto clave, de orden metafísico y moral, para definir el “sin-sentido” de la vida en un mundo en que el hombre se encuentra como “arrojado”, y donde su existencia, dominada por la angustia de una muerte ineludible, carece de significación y de esperanza”.(Estebáñez Calderón, 1999:1).

Esta concepción trágica que aparece en autores anteriores al existencialismo, como Dostoievsky, Kafka, luego en Sartre, Camus, entre otros, ingresa a la cultura del ***humor** a través del Teatro del Absurdo, con Ionesco y Beckett. Las características de este “antiteatro”, por las que el absurdo resulta humorístico, son semejantes a las de cierta producción narrativa: estas piezas carecen de intriga, los acontecimientos sobrevienen al azar sin guardar relaciones de causalidad y provocan situaciones absurdas, con finales desopilantes; los personajes son entes indefinidos, se comportan como payasos de circo, con relatos incongruentes, disputas vanas, están a la deriva en busca de un sentido que se les escapa, sin psicologismo; el lenguaje dislocado con disparates, contradicciones, banalidades, frases hechas, se convierte en puro juego, exponente de las dificultades de la comunicación humana, centrada en gran medida en los malentendidos; la técnica de composición recoge elementos de la ***caricatura** y la ***farsa**, recursos del circo, del teatro de marionetas, del cine, y en la actualidad, de los video clips y ***dibujos animados** televisivos. Se encuentran exponentes de esta estética en el neobarroco latinoamericano (Sarduy, Arenas) y en la literatura argentina, en la escritura de ***Macedonio Fernández**, ***Julio Cortázar**, Perlongher, César Aira, entre otros.

El aporte sin duda más importante al tema, en la cultura argentina, es la teoría macedoniana¹ del absurdo y su propia práctica de escritura. La estética que formula Macedonio Fernández (1874-1952) en *Para una teoría de la humorística*² consiste no tanto en un comentario crítico a Freud, efectivamente desarrollado en una posición central en su ensayo, como en la explicitación de una teoría sobre el humor desde el punto de vista vanguardista. En Freud se lee el interés sobre el ***chiste** y las otras especies de lo ***cómico** y lo humorístico como aportes a su teoría de los diversos estadios de lo psíquico, sobre todo como pruebas sobre el trabajo del inconsciente destinadas al ambiente científico positivista; en Macedonio, en cambio, el trabajo sobre el humor está enmarcado en la configuración de la Estética del Belarte. Desde allí se puede entender su crítica a Freud, sus criterios de inclusiones y exclusiones en una tipología de lo estético. Dicha perspectiva cobra importancia porque con ella se plasma, en la cultura argentina de los 40, el postulado teórico de una estética experimentalista que incluye al humor y le da un desarrollo prioritario. Es en el mismo año en que aparece la novela de ***Arturo Cancela** *Historia funambulesca del profesor Landormy*, que puede ser considerada una bisagra entre el humorismo costumbrista y la novela experimental³ que,

¹ Para una introducción a la teoría y una bio-bibliografía del autor se remite a la lectura de “Macedonio Fernández” en la sección de la Enciclopedia.

² Incorporada como sección de *Papeles de Recienvenido y continuación de la Nada*, edición 1944 y no republicada en la edición 1967.

³ Tal como lo consignamos en el ítem dedicado a Cancela, este carácter precursor ya se lee veinte años antes en uno de los *Tres relatos porteños*, “El cocobacilo de Herrlim”, publicado en 1920.

según la *Historia de la literatura argentina* editada por Capítulo, comienza ocho años más tarde con *Adán Buenosayres*, de Marechal⁴.

Para Macedonio el arte literario tiene tres géneros puros: la metáfora o poesía, la humorística conceptual (con el consecuente rechazo al realismo y a lo sentimental) y la prosa del personaje o novela. Como se lee de esta distribución, hay no sólo superación de las jerarquías clásicas y burguesas (géneros altos y bajos o mostrar a los personajes mejor, igual o peor, etc.), camino iniciado ya por el psicoanálisis, sino una posición para el humorismo en la estética que viniendo de la vanguardia experimentalista parece la confirmación teórica a la tesis de Gombrich (1979) en el sentido de que el experimentalismo del humor es condición de posibilidad de las vanguardias históricas.

Según la teoría general del Belarte, pueden crearse sólo dos momentos únicos genuinamente artísticos en la psique del lector: el momento de la nada intelectual por la Humorística Conceptual, mejor llamada Ilógica del arte, y el momento de la nada del ser concienical, usando de los personajes (novelística) para el único uso artístico al que debieron siempre destinarse, no para hacer creer en un carácter, en un relato, sino para hacer al lector, por un instante, creerse él mismo personaje, arrebatado de la vida. En Humorística los sucesos, el suceso mínimo necesario, no se proponen la creencia en el sucedido sino sostener una expectativa de entender y derivarla instantáneamente a un segundo de creencia en lo absurdo.

Para la humorística “optimística” de Macedonio Fernández, lo que Freud no especificó es que en lugar de hablar de ahorro de gasto síquico, tuvo que decir ahorro de dolor, o sea, placer. La felicidad por lo conveniente es lo que genera el humor. En ese sentido, el absurdo creído por un momento libera al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad, límite a la riqueza y posibilidad de la vida. “Variedad” y “libreposibilidad” revisten tonalidad optimística. Para Macedonio es un mérito que un procedimiento artístico conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes “principios de razón”, nuestra seguridad intelectual.

“Lo cómico “realístico” o de sucesos y el chiste verbal o conceptual tienen sólo de común pero esencial, la referencia hedonística. Ambos se centran en placer, y no sólo en el espectador o lector sino en el paciente de la comicidad real. Se parecerían también por corporalizarse ambos como absurdos, pero en lo cómico real trátase de un absurdo material —más que absurdo, una exagerada falta de puntería, es decir, desafinidad con lo posible, más no imposible absoluto—. En el chiste verbal (...) lo esencial es la obtención de un momento concienical de absurdo creído; la connotación hedonística espiritual radica en la entrevisión de la todoposibilidad intelectual, que tiene resonancia liberatriz”.

“Tanto en el caso de la todoposibilidad práctica, creída, como en el caso de la todoposibilidad inteligible, se trata de temáticas o posiciones mentales de marcada tonalidad placentera” (Fernández, 1990: 305).

Pero humorismo se da en el chiste conceptual, lo demás es mera comicidad. O sea que las jerarquías son internas al género. Por último, lo cómico es: 1) emoción, 2) placentera, 3) inesperada, 4) nacida: a) de percepción súbita de un trámite o acto cualquiera sin daño de impulso hedonístico,

⁴ Tal como veremos, aunque un tanto sucintamente al tratar la novela de Cencela en el ítem dedicado al autor en la parte de Enciclopedia, los juegos paródicos metadiscursivos e intergenéricos, las rupturas con los tradicionales pactos de lectura verosimilizador, la provocación permanente al borde del absurdo, el cuestionamiento a las respuestas a la ley por la desmesura, ubican a esta novela muy cerca del experimentalismo de vanguardia

no el malvado pero sí el enteramente egoístico sin maldad que se equivoca por prudencia excesiva o ilusión imposible; b) o de la creencia súbita en un absurdo.

Esto en lo relativo a la producción del humor. En cuanto a sus efectos, dice:

“¿Cuál es el efecto concienencial, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo conceptual? Que el absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad. Aunque la “racionalidad” tiene una resonancia afectiva positiva, es decir placentera, porque parece sinónima de seguridad general de la vida y conducta, sin embargo basta que se la presente como una ley universal inexorable para que sea un límite a la riqueza y posibilidad de la vida. (...)

Asimismo, en la que yo llamo ilógica de Arte o Humorismo Conceptual, el desbaratamiento de todos los guardianes intelectivos en la mente del lector por la creencia en lo absurdo que ella obtiene por un momento, lo liberta definitivamente de la fe en la lógica, como que se libró William James, y yo, gracias a él, quizá, de esa lógica que nos dice todos los días: “puesto que todos mueren, tú has de morir”, o “no hay efecto sin causa” (1990: 302-303).

“En el chiste verbal lo cómico es ver que ese hombre que parecía estar en grave posición explicativa estaba jugando con uno, se daba el placer de jugar.

¿Cuál es el juego? Defraudar una expectativa. ¿Por qué se complace en ese juego, suponiéndolo no maligno y no habiendo nada de dañino en el caso? Se complace porque se vale de un absurdo y consigue un instante de creencia en él, y esa creencia momentánea en el absurdo es un placer de la fantasía intelectualística. El que juega el chiste actúa por simpatía con el placer que prepara a otro” (1990: 297).

En este humorismo conceptual por el absurdo vemos entonces que se plasma a nivel de manifestación discursiva la más radicalizada de las respuestas libertarias a la ley, aquella que toca el borde de la frontera del caos, de la todoposibilidad, simultáneamente, y sólo en esa fugacidad, de la Nada.

Una muestra del humor por el absurdo que nos provee el mismo Macedonio es esta:

A: Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe.

B: ¿Y cuál fue el que faltó último?

A: Recuerdo que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más.

Y si aun el oyente tratara de que no se apague el chiste:

B: En estas ocasiones, sería bueno hacer una lista en orden sucesivo del nombre de las personas que van faltando, como se hace en el “Instituto de Disertaciones”.

A: No me parece, pues al día siguiente, cuando uno encontrara a las personas que no asistieron, habría disputas sobre prioridad: “Yo falté antes que usted”; “Yo fui el número 10 y no el 14”; “Yo falté en seguida después de Gómez”; “Usted me ha anotado mal”. Uno que sabría disculparse diría: “Yo falté, es cierto, pero fui de los primeros”.

B: Bueno, si mi proposición no acierta, ¿qué se debiera hacer en estos casos? ¿Qué le parece a usted? Porque si se dejan las cosas así, sin más, que vayan como quiera, la oratoria va a ser un género que se pierde.

A: Yo también lo pensé. Creo que podrían darse primero las conferencias y anunciarlas después; o, como en el “Círculo de intelectuales”: “Hoy no da conferencia el novelista Tal”. Porque no teniendo hora asignada, no cabe la faltancia, así que siempre tendríamos lleno completo.

B: También podría difundirse: que el notorio conferencista Acuña acostumbra publicar después de sus conferencias las opiniones más comprometedoras de los inasistentes. “Domínguez, que faltó a la última, ha manifestado que es la única conferencia que merece ser atendida”. Otro expresará que es tal la nulidad de los conferencistas de Buenos Aires que si no fuera por la genialidad del conferencista Acuña estaríamos arruinados en la opinión del mundo. Con lo que

todos los asiduos faltantes a sus conferencias tendrán temor de faltar otra vez, para no caer en el odio de todos los demás conferencistas que resultan menoscabados por estos elogios (y con este miedo tendremos asistencia regular). En suma, que al cabo de cierto tiempo a nadie se le tendría más temor de no asistirle que al conferencista Acuña, y a los juicios de nadie temerías tanto como a los juicios de los famosos faltantes a conferencias del famoso Acuña.

A: Me pongo en el caso de Acuña: para desautorizar las opiniones elogiosas que les atribuye a sus faltantes y que les han traído la malquerencia de los demás conferencistas, deberá dar certificados de inasistencia a los que concurren, para que los otros disertadores no los maltraten en represalia de asistirle a Acuña⁵.

B: “Acredito que el señor Dudino Domínguez es el más asiduo faltante a mis conferencias”, dirán los certificados de faltancia.

A: Pero entre los faltantes hay no sólo de los demás asiduos sino de los mejores.

B: De alguno se dirá: “Sólo una vez, y por enfermedad, dejó de faltar”.

A: Con esta diplomacia extraoficial del Faltar...

B: Y así podrá Acuña proclamar que era un embuste notorio el que se propalaba de que sus conferencias no cabían de faltantes cuando las de los otros no cabían de concurrentes” (1990: 299-300)

Ana B. Flores

VER: Gag (del cine a la literatura); Grotesco; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; Juegos de palabras; Metáfora y humor.

BIBLIOGRAFÍA

CAMBLONG, Ana (2003) *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, Eudeba.

ESTEBÁNEZ CALDERÓN, Demetrio (1999) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial.

FERNÁNDEZ, Macedonio (1944) *Papeles de reciénvenido. Continuación de la Nada*, Buenos Aires, Losada, Buenos Aires.

(1990) “Para una teoría de la humorística”, en *Teorías*, Buenos Aires, Edit. Corregidor.

(1996) *Museo de la novela de la eterna*, Ed. Crítica por Camblong, Ana M. y de Obieta, Adolfo, España, FCE.

GOMBRICH, Ernest H. (1979) “El experimento de la caricatura” en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona. G. Gili.

⁵ Reflexiones de un lector, ahora: “Yo he venido de visita a este libro, no he venido a trabajar. Como de tal autor, esto debe entenderse perfectamente, pero no en cualquier día”.

Burla/Burlesco

“**Burla.** (Del lat. *burrula*, de *burrae*, *-arum*, necedades, bagatelas) f. Acción, además o palabras con que se procura poner en ridículo a personas o cosas. // **2. chanza.** // **3. engaño.** // **4.** en plural se dice en contraposición de **veras.** // **burla burlando.** m. adv. fam. Sin advertirlo o sin darse cuenta de ello. *BURLA BURLANDO hemos andado ya dos leguas.* // **2.** fam. Disimuladamente o como quien no quiere la cosa. *BURLA BURLANDO consiguió su empleo.* // **de burlas.** m. adv. No de veras. *Hablar, jugar DE BURLAS.* // decir una cosa entre **burlas y veras.** Fr. Decir una cosa desagradable en tono festivo. // **hablar** uno **de burlas.** fr. Hablar aparentando sinceridad cuando realmente no habla de veras. // **mezclar** uno **burlas con veras.** Fr. Introducir uno en un escrito o conversación cosas jocosas y serias a un mismo tiempo. // **2.** Decir en tono de chanza algunas verdades.
Burlesco, ca. adj. fam. Festivo, jocosos, sin formalidad, que implica burla o chanza” (DRAE).

La burla o chanza es una de las formas más primitivas y populares del ***humor**. Freud, en su célebre tratado sobre el ***chiste**, cuando elabora su psicogénesis ubica a la burla en los primeros estadios de maduración del sujeto. Dicho estadio es el que se manifiesta en las formas más elementales del humor, como las chanzas acerca de la sexualidad (Freud, 1969).

El burlesco “es una modalidad cómica desmesurada que consiste en la imitación paródica de personas, costumbres, instituciones, valores, etc., convirtiéndolos en objeto de mofa ante los espectadores o lectores. Este efecto de burla puede producirse, p. ej., cuando un personaje grave e importante (o un acontecimiento memorable) aparece en un contexto ***ridículo**, utilizando un lenguaje trivial o chocarrero y unos gestos y atavíos vulgares, o, al revés, cuando un personaje o un hecho intrascendentes son revestidos de una desproporcionada y artificiosa solemnidad. Lo mismo sucede cuando un texto clásico es sometido a una jocosa distorsión hasta convertirlo en un vulgar pastiche. Este es precisamente el origen de lo que se ha dado en llamar género burlesco: las imitaciones paródicas de textos clásicos” (Estebánez Calderón, 1999: 107).

Este procedimiento aparece ya en la cultura grecolatina, en las comedias de Aristófanes, Plauto, Terencio y en la poética humorística del *Tractatus Coislinianus*, en La Edad Media, en Rabelais, Butler, Molière, Shakespeare, Cervantes. Los dos recursos más importantes de lo burlesco son la ***parodia** (imitación ridiculizadora del lenguaje y estilo de un escritor o de una escuela determinada, aunque no toda parodia tiene por fin ridiculizar) y la ***caricatura** (descripción de la prosopografía de una persona en la que se exageran algunos de sus rasgos o facciones peculiares, que tampoco pretende siempre ridiculizar, p. ej. las caricaturas homenajes de Sabat).

Para el estudio de la burla y otras especies de lo ***cómico** popular en la Edad Media y Renacimiento, Cfr. Bajtín (1990) y aquí mismo a ***grotesco**.

Estebánez Calderón (op.cit) advierte que lo burlesco, aunque vinculado con frecuencia a lo grotesco y a la ***sátira**, es una faceta peculiar de lo cómico:

“lo burlesco rechaza el discurso moralizante o político de la sátira, no posee obligatoriamente la visión catastrófica y nihilista del grotesco y se presenta como ejercicio de estilo y como juego de escritura gratuita y libre. (Pavis, 1983). No obstante conviene matizar que lo grotesco no siempre comporta ese matiz nihilista” (Estebánez Calderón, 1999: 108).

Una forma histórica peculiar del burlesco es el llamado *burlesco hudibrástico*. Toma su nombre de *Hudibras*, poema narrativo de Samuel Butler (Inglaterra, siglo XVII). Como todas las variedades del burlesco, sustenta deliberadamente una incongruencia entre estilo y asunto. Se

caracteriza por usar un estilo trivial o bajo para un asunto serio o elevado. Comparte con el travestimiento, imitación de una determinada obra, su pertenencia al “bajo burlesco”, es decir, un estilo vulgar para un asunto considerado de la esfera alta de la cultura.

Ana B. Flores

VER: El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Farsa; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

BAJTÍN, Mijail (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

ESTEBÁNEZ CALDERÓN, Demetrio (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

FREUD, Sigmund (1969a) “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, tomo III, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.

PAVIS, Patrice (1983), *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Barcelona, Paidós.

Caricatura

Rasgos históricos y estéticos

Varias son las definiciones que se han esbozado sobre el término “caricatura” por lo que intentaremos acercarnos a ella. Según el diccionario Gran Larousse, una caricatura es una “deformación grotesca de una persona por la exageración voluntaria, con intención satírica, de los rasgos característicos del rostro o de las proporciones del cuerpo”. Pero la caricatura puede abarcar o no estas características sin dejar de serlo. También es la interpretación de los rasgos psicológicos de un personaje y, a veces, la representación satírica de una costumbre, de una época o de un momento histórico.

La palabra caricatura viene del vocablo italiano *caricare*, que significa “cargar”. Es un término inventado por Leonardo da Vinci, que fue el primero en utilizarlo explícitamente en algunos de sus dibujos. Lo que no quiere decir que Leonardo haya inventado la caricatura ya que ésta existe desde siempre, mejor dicho desde que el hombre ríe, sino que él simplemente acuñó el término.

Al contrario de las ideas inculcadas sobre las actitudes bestiales de los hombres de los tiempos prehistóricos, hoy sabemos que eran hombres sencillos capaces de reír verdaderamente. Sin la risa no hubiesen podido manifestar con tal fuerza y determinación sus representaciones. La caricatura existe entonces desde la prehistoria, desde que los hombres supieron y quisieron enseñar sus cualidades gráficas e intelectuales. Algunos de ellos tuvieron una visión no realista o transfigurada de sus semejantes y del mundo que los rodeaba; una visión irónica, deformadora o humorística.

Sin embargo, el desarrollo de la caricatura se da en pueblos de cultura avanzada, donde el pensamiento es capaz de introspecciones agudas y de profundos comentarios sociales.

Es por ello que las primeras caricaturas se conservan en papiros egipcios en donde, por ejemplo, los personajes son representados con cabezas de animales. Esta especialidad se mantuvo a través de los tiempos y culturas y es lo que en la actualidad algunos caricaturistas llaman “zoocaricatura” o animalización.

El avance de la conciencia crítica condujo a la ***sátira** mitológica y a la caricatura de los dioses. Pero la verdadera idea caricaturesca la encontramos en la cerámica ática del siglo V, en la que se representan alegres convidados, borrachos, bailarines zambos y personajes en los momentos más embarazosos de la vida fisiológica. En este período aparece la caricatura de hombres ilustres reducidos a monstruosos homúnculos, con enormes cabezas sobre unos cuerpos minúsculos y deformes.

Los griegos también practicaron la caricatura. Existen retratos ***cómicos** y piedras grabadas caricaturales llamadas *grillum*, formas que también se encontrarán en el arte románico catalán, las pinturas persas, chinas, mayas para nombrar algunos.

Las catedrales góticas lucen en sus fachadas numerosas “gárgolas”, que tanto pueden ser atribuidas a una visión humorística de la humanidad en general (humorístico-terrorífica) cuanto a caricaturas personales con “víctimas” más o menos determinadas.

En el período griego y en la tradición romana se destacan también las invenciones y representaciones cómicas. Las representaciones de enanos que tienen origen alejandrino, se repiten en Roma en numerosos bronce y pinturas.

Estas figuras cómicas continúan en la Edad Media, pero desaparece en ellas el real sentido caricaturesco; quedan en las decoraciones de las antiguas iglesias cristianas los motivos del mundo clásico y las historias de animales que realizan acciones humanas. Reaparecen más tarde lo

***grotesco** y las representaciones cómicas simbólicas con sobreentendidos espirituales, que ya encontramos en el mundo antiguo prehelénico, adaptados a la nueva concepción religiosa. Las infinitas representaciones de escenas triviales, que sirven de contrapunto en los templos cristianos a la seria compostura del grande arte, son puras diversiones, privadas de toda intención crítica o caricaturesca, mientras que en las fantásticas representaciones del demonio, o en otras invenciones horripilantes, es clara la intención de hacer mella en el espíritu popular con la simbólica representación del mal, o de lo feo, en contraposición a lo bello, a lo puro.

Lo grotesco se desarrolla durante toda la Edad Media en Francia y en los países nórdicos, pero es tal vez en Inglaterra y en España donde encontramos una gama interminable en las decoraciones de las iglesias y, sobre todo, en los textos miniados y en las sillerías de los coros. Una moda que se difundiría a otros países europeos es la de formar la primera letra de algunos manuscritos con figuras fantásticas de animales o caras humanas. Otras representaciones grotescas medievales tienen por objeto las historias de Adán y Eva, la lucha de David con el león (manuscrito anglosajón del siglo XI), las inspiradas en el famoso *Roman de Renard* y la importante obra literaria de François Rabelais que posibilita iluminar la cultura cómica popular de varios milenios hasta el Renacimiento.

Lo grotesco propiamente dicho dura hasta fin del Renacimiento, en que llega a ser el símbolo de una nueva concepción del mundo, pero no es todavía caricatura en el sentido en que la entendemos actualmente. Esta dará sus primeros pasos en el siglo siguiente y se afirmará sobre todo en el siglo XVIII y más tarde a consecuencia de las condiciones sociales y del espíritu enciclopedista que constituye el principio, la causa de aquellas reformas.

Arte y Caricatura

Ya hemos dicho que Leonardo da Vinci inventó el término “caricatura” pero casi todos los grandes pintores han sido, en mayor o menor medida, caricaturistas. Excluyendo, por supuesto, a aquellos que estaban desprovistos de sentido del ***humor**. En cuanto un pintor lo poseía —aquí se aclara que el humor puede ser negativo, pesimista, negro, serio, sin dejar de ser humor—, una cierta forma de caricatura quedaba implícita en sus obras. Y en esta apreciación incluimos desde Velásquez a Picasso, pasando por Brueghel, Goya, etc.

A propósito de Goya, este artista ha abierto en España nuevos horizontes en lo cómico introduciendo el elemento fantástico y explotando en sus creaciones el ***absurdo**. Aúna a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias.

“El gran mérito de Goya consiste en crear a lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armónicos. Nadie se ha aventurado como él en la dirección del absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están imbuidas de humanidad... la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico, es imposible de aferrar”. (Baudelaire, 1998: 123).

En Inglaterra hay que destacar a William Hogarth (1697-1704) como uno de los artistas más destacados del siglo XVIII. Hogarth aceptó la idea del arte como lenguaje y se arrojó ávidamente sobre las posibilidades que ofrecía para la creación de caracteres con los cuales poblar su escenario imaginario en donde se mezclan además lo siniestro, lo grotesco, lo violento y lo cómico.

En 1788 Francis Grose, un anticuario inglés, publica un opúsculo titulado *Rules for drawing caricatures* (Reglas para dibujar caricaturas). La obra llenaba ciertamente un vacío, en el momento en que la fusión de la tradición cómica de Hogarth con la moda del retrato caricaturesco producía entre los aficionados un entusiasmo por tales dibujos.

En materia de caricatura los ingleses son especialistas, basta mencionar a Seymour, con sus admirables caricaturas sobre la pesca y caza, a Thomas Rowlandson (1756-1827) quien se basa en los acontecimientos políticos de su época y a George Cruikshank cuya obra es inmensa: colección innumerable de viñetas, largas series de álbumes cómicos, cantidad de personajes, situaciones, fisonomías, etc. Lo grotesco se refleja en toda su práctica.

“Lo que particularmente constituye lo grotesco de Cruikshank es la violencia extravagante del gesto y del movimiento y la explosión de la expresión” (Baudelaire, 1998: 114).

Artísticamente, la tradición del arte humorístico inglés tuvo uno de los herederos más grandes en la historia de la caricatura. Sin Hogarth y Rowlandson no podría haber existido un Daumier, por ejemplo.

Honoré Daumier (1808-1879) es un maestro de tanta estatura que es usual mirarlo dentro del contexto de la tradición francesa del gran arte. Puede enlazarse con Delacroix o compararse con Millet. Daumier y Goya utilizan el mismo método, el cual no se apoya en formas preexistentes, en esquemas del arte académico controlados y clarificados frente al modelo, sino en configuraciones que afloran bajo la mano del artista como por accidente.

“Daumier no asienta en el papel más que unas concisas indicaciones de formas ambiguas, meras nubes de líneas en las que encontrará su esquema para modificaciones. Se concentra en los rasgos que constituyen el carácter fisonómico o el gesto o la expresión facial, pero hace brotar a éstos con tal fuerza que olvidamos los múltiples y ambiguos contornos de la forma, y la dotamos de una inmensa vitalidad” (Gombrich, 1962: 305).

Además de ser una de las personalidades artísticas más importante del siglo XIX, Daumier dedicó gran parte de su obra a las caricaturas políticas. A pesar de las represiones a la prensa colaboró en muchos periódicos humorísticos, siempre ofreciendo su visión del mundo. Baudelaire lo describe de esta forma:

“En todos esos dibujos, la mayor parte de ellos hechos con una seriedad y una conciencia notables, el rey siempre desempeña el papel de ogro, de asesino, de insaciable Gargantúa (8), a veces aún peor. Con este mismo furor hacía “La Caricature” la guerra al gobierno. Daumier jugó un papel muy importante en esta escaramuza permanente. Se mostró como un auténtico gran artista, las imágenes no son precisamente caricaturas, son historia de la trivial y terrible realidad” (1998:73-74).

Italia ha encontrado su expresión cómica no solo en las caricaturas de Leonardo Da Vinci, auténticos retratos, sino también en las escenas costumbristas de Pinelli o Bassano, entre otros.

Entre los flamencos y holandeses podemos destacar a Brueghel el Loco en cuyos cuadros fantásticos se pone de manifiesto toda la potencia de la alucinación. Sus obras pueden dividirse en dos clases: una de ellas contiene alegorías políticas hoy prácticamente indescifrables; es en esa serie en la que encontramos casas cuyas ventanas son ojos, molinos cuyas alas son brazos, y composiciones en las que la naturaleza es incesantemente transformada en logogrifo. La segunda clase sería calificada simplemente como fantasías y caprichos.

“¿Cómo ha podido una mente humana contener tantas diabluras y maravillas, engendrar y describir tan espantosos absurdos? No puedo comprenderlo ni determinar claramente la razón; pero frecuentemente encontramos en la historia la prueba de la inmensa fuerza de los contagios, del envenenamiento por la atmósfera moral...” (1998: 131).

Sabemos que la caricatura existe desde la prehistoria, pero entonces, ¿por qué aparece tan tardíamente en el arte occidental?

La palabra y la institución de la caricatura no datan más que de los últimos años del siglo XVI, y los inventores del arte no fueron otra cosa que artistas altamente instruidos y refinados. Se reconoce en los dibujos realizados por los hermanos Carracci (Annibale Carracci: 1560-1609) el sentido de la caricatura tal como la entendemos hoy. Sus retratos de personajes dieron origen también a la broma de transformar la cabeza de una de sus víctimas en la de un animal, o en un utensilio sin vida, que los caricaturistas han practicado desde entonces. (Gombrich, 1962).

Según Gombrich (1962):

“el miedo a la magia de la imagen, la repugnancia a hacer por juego lo que el inconsciente desea con toda seriedad, era lo que había retrasado la aparición de aquel juego visual. Tales motivos pueden haber intervenido, pero la teoría podría generalizarse. La invención del retrato caricaturesco presupone el descubrimiento teórico de la diferencia entre el parecido y la equivalencia” (1962: 298).

Siguiendo esta formulación, dice Gombrich:

“todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos, no de parecido, sino de equivalencias que nos permiten ver la realidad en términos de una imagen y a una imagen en términos de realidad. Y, siempre, esta equivalencia descansa menos en el parecido de los elementos que en la identidad de las reacciones ante ciertas relaciones” (1962: 298).

Así, la representación se completa con el observador actuando como colaborador voluntario en el juego de equivalencias. Este reacciona ante una cara, ante un todo: ve una expresión amistosa, digna o ansiosa, triste o irónica, mucho antes de que pueda señalar exactamente los rasgos o las relaciones en que se funde la expresión.

Gombrich, parafraseando a Hogarth propone la siguiente definición:

“La caricatura se basa en la comparación cómica. Cualquier garabato servirá, si presenta un parecido sorprendente. Un ejemplo de caricatura lograda es un dibujo que representa a un cantante nada más que por una raya y un punto encima. El carácter, en cambio, descansa en el conocimiento de la forma y el corazón humanos” (1962: 301-302).

La caricatura entonces, en la acepción que el término ha tomado en el mundo moderno, emerge con los “retratos de personajes” de los hermanos Carracci, que tienen seguidores en la escuela boloñesa, como Guercino, Jacques Callot (1593-1635) y Estefano Della Bella (1610-1664). Pero uno de los primeros dibujos que se conocen de la Edad Moderna en donde se han deformado los rasgos salientes de un individuo es el efectuado por Gian Lorenzo Bernini —que llevó a Francia la afición por la caricatura— reproduciendo un mariscal de Urbano VIII. Más tarde sobresale especialmente Giambattista Tiepolo (1696-1770).

Con Cornelius Dusart (1660-1704) se pone de moda la sátira política y social en el sentido moderno (sus críticas no perdonan ni siquiera a Luis XIV y a algunos representantes de la Liga), que más tarde se difundirá en Holanda con Romain de Hooge y en Inglaterra con William Hogarth

(1697-1764), favorecida especialmente por la vida democrática que en estos países se va desarrollando con rapidez. De manera distinta a Hogarth, que ataca con su sátira solamente a aspectos de la vida cotidiana de su país, Thomas Rowlandson (1756-1827) y James Gillray (1757-1815) tomaron como tema los acontecimientos políticos de su tiempo, sobre todo de los franceses y Napoleón.

“Para que la caricatura comenzara a adquirir relevancia en el siglo XIX debieron darse varias condiciones previas: primeramente la aceptación general de una norma de belleza y de libertad mental para separar el símbolo (el dibujo) de la realidad, de la persona a ser satirizada, ridiculizada o castigada; la existencia de un clima político o de estabilidad que permita la satirización de una situación o de un actor (condición que es discutible si se dio plenamente, y cuál ha sido su variación en cada cultura, sociedad y contexto histórico), y la necesidad de contar con la existencia de un soporte material (método de impresión, papel, cadena de distribución, etc.) que permita dar a la caricatura una difusión masiva. La incorporación de la litografía como método de impresión, introdujo un cambio tecnológico sustancial, que simplificó el proceso y permitió ampliar la distribución de estas publicaciones” (Matallana, A. 1999: 24-25).

El caricaturista especializado nace así con el desarrollo de los medios de reproducción gráfica. En Alemania se practicó la caricatura durante las guerras de religión; en Francia bajo los Luises y en plena Revolución, hasta que la llegada de Napoleón cortó su desarrollo. Luego, la sátira de costumbres volvió al terminar la guerra napoleónica y halló en Inglaterra su máximo exponente en George Cruikshank (1792-1878).

La caricatura en la prensa

A mediados del siglo XIX empiezan a aparecer por toda Europa las publicaciones humorísticas o satíricas periódicas. Ello permite que se desarrolle toda una generación de caricaturistas propiamente dichos. Entre ellos, se citará como precursor, a Daumier; y también a Gustavo Doré, Bertall y André Gill, colaboradores todos ellos de *Le journal pour rire*, dirigido por Charles Philipon. *La Caricature*, semanario fundado en 1832 por el mismo Philipon, puede ser considerado como el adelanto “glorioso” de toda una serie de publicaciones similares que le seguirían en los años inmediatos como *Charivari*, en los que colaboraron además de Daumier, Denis Auguste Marie Raffet, Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), Henri Bonaventure Monnier y Charles Joseph Traviés.

Daumier, al principio, colaboró en *Silhouette* (primer semanario ilustrado francés, fundado en 1829); pasó luego a *Caricature* y a partir de 1833 publicó sus caricaturas políticas en *Charivari*. Sus caricaturas aportaron una nueva moda neojacobina revolucionaria adquiriendo muy pronto el valor de una verdadera lucha política, de abierta rebelión a la monarquía. A partir de 1835, debido a la supresión de la libertad de prensa, Daumier tuvo que limitar el tema de sus obras a la sátira de costumbres. Después de 1848 volvió a la caricatura política pero el golpe de Estado de Luis Napoleón y la proclamación del Segundo Imperio lo obligaron a abandonar nuevamente este tipo de crítica para luego florecer su pintura entre 1860 y 1863. Sin embargo, seguían apareciendo nuevas series de caricaturas en distintos diarios humorísticos volviendo siempre sobre el ideal prohibido de la sátira política, para combatir con animosidad toda forma de conformismo.

Contemporáneo de Daumier fue otro gran caricaturista, Paul Gavarni (Guillaume Sulpice Chevalier), que se dedicó a un género completamente distinto, elegante y mundano. Otros destacados caricaturistas franceses fueron Decamps, Lami, Abel Faivre, Caran d’Ache, Charles

Lucien Léandre y Forain, que colaboraron en los periódicos citados y además en el *Journal Amussant*.

La rápida difusión del periodismo caricaturesco fue favorecida gracias a la invención de la litografía por Aloys Senefelder en el año 1798, que era mucho más adaptable al periódico que el viejo sistema de reproducción.

Hicieron aparición multitud de publicaciones humorísticas con abundantes caricaturas personales. Se puede citar a las alemanas *Fliegenden Blätter*, el *Kladderatsch* y el *Simplicissimus*, destacando que los caricaturistas alemanes se refieren siempre a una especie de humorismo fantástico dejando relegados los temas de naturaleza política.

Entre las publicaciones inglesas del siglo XIX se puede mencionar a *The Humourist*, el *Punch* y la revista *Vanity Fair*. El semanario humorístico *Punch* fue fundado en 1841 y fue una de las publicaciones caricaturescas más conocidas del mundo y sirvió como modelo a sucesivos periódicos humorísticos. Se destacó por sus bromas contra la familia real inglesa y la vida social de las clases más altas. Algunos de sus colaboradores fueron George du Maurier; John Leech y John Tenniel.

A finales del siglo XIX, el principal mercado de la caricatura política en Inglaterra fueron los diarios y la revista satírica *Private Eye*, y su mayor exponente Gerald Scarfe.

Entre las publicaciones francesas podemos agregar a las mencionadas anteriormente a *Le Triboulet* y *Le Nain Jaune*. Y entre los caricaturistas franceses que ejercieron más tarde gran influencia están Henri Toulouse-Lautrec, que satirizó a los clientes asiduos al teatro y a las variedades, y Jean-Louis Forain, que se burlaba del sistema judicial francés.

En Estados Unidos, uno de los caricaturistas más notables del siglo XIX fue Thomas Nast, creador de los símbolos de los partidos Republicano y Demócrata, el elefante y el asno, respectivamente. También del siglo XIX fueron Joseph Keppler, fundador y editor del semanario humorístico *Puck* y su socio Bernhard Gillam, quienes por medio de sus caricaturas denunciaron actos de corrupción y se burlaban de los empresarios adinerados de la época.

Ranan Curie, quizá sea el más famoso caricaturista de las últimas décadas del siglo XX, colabora con el semanario *Time*, entre otras publicaciones.

En México se pueden destacar publicaciones como *Don Bullebulle* (1847); *La Orquesta* (1861); *El Ahuizote* (1867); *El hijo del Ahuizote* (1874) y *Multicolor* (s/d). Desde las páginas de estas publicaciones, en las que se ejercía una crítica feroz al poder reconocemos a grandes dibujantes, como Gabriel Vicente Gahona, alias Picheta; Constantino Escalante, a quien se le ha llegado a llamar el Daumier mexicano y a José Guadalupe Posada. Otros caricaturistas sobresalientes han sido Miguel Covarrubias, Antonio Arias Bernal, Abel Quesada y Eduardo del Río (Rius).

Una publicación italiana muy importante en este género fue *Il Travaso delle Idee...* En Italia se difundió muchísimo la caricatura a mediados del siglo XIX gracias al florecimiento y difusión del grabado; sufrió primero las influencias del humorismo de otros países, hasta alcanzar formas autónomas y originales que, sin embargo, no lograron llegar al nivel que consiguiera la caricatura francesa o inglesa.

En España, si bien los “Caprichos” de Goya abren una etapa de la historia de esta forma artística, es en el siglo XIX cuando comienza el desarrollo de la verdadera caricatura. Se puede considerar como un adelantado en la profesión a Paco Ortego, que con sus aleluyas hace sonreír a los madrileños. Le seguirán Sileno, Cilla, Mecachis y Xaudaró. Se destacaron también muchas publicaciones humorísticas, de matices diversos. Entre las de Madrid, y solo por nombrar algunas, se deja constancia de *El Mundo*, *El Fisgón*, *Madrid Cómico*, *El Sainete*, *Gedeón...* Entre las de Barcelona, *La Bomba*, *La Campana de Gracia*, *L'Esquella de la Tortaza...*; más recientes son *Gutierrez*, *Cu-cut*.

Paralelamente, la caricatura personal tenía entrada en las revistas de información y en la prensa diaria. No se puede dejar de nombrar a especialistas como Bagaría, Apeles Mestres, Fresno, Bon, Tovar. Muchos de ellos compaginaron la caricatura personal con el dibujo de humor.

Siguiendo el modelo español, en Argentina aparecen toda una serie de diarios y revistas de neto corte humorístico-satírico que hacen de la caricatura —en un momento en que todavía eran mayoritarias las masas populares analfabetas o de origen aluvional— su modo principal de mostrar vicios sociales a los fines de la oposición política.

La caricatura en Argentina

Es en la Argentina del siglo XIX, más precisamente en la segunda mitad del siglo, el auge de la caricatura política y combativa.

Los periódicos humorísticos más importantes y de más extensa duración que circulaban por esos años en Buenos Aires son: *El Mosquito* (1863-1893), editado por el caricaturista francés Henri Meyer; *Don Quijote* (1884-1903), editado por el español Eduardo Sojo y *Caras y Caretas* (1898-1939) editado por el escritor José Sixto Álvarez, conocido como Fray Mocho.

Junto a Meyer, Sojo y Fray Mocho desfilan los más importantes dibujantes y redactores argentinos y extranjeros que compondrán la primera generación de profesionales de la caricatura y el ***humor gráfico** del país: Enrique Stein, Carlos Clérice, Faria, José María Cao, Eduardo Wilde, Manuel Mayol, Adam, Julio Monniot, Manuel García, etc.

Encontramos en las caricaturas de fines del siglo XIX y principios del XX, como las publicadas en *El Mosquito*, *Don Quijote* y *Caras y Caretas*, rasgos estéticos comunes que las caracterizan y se manifiestan en la presencia de ciertos elementos como la violación de las proporciones naturales (carácter hiperbólico), la deformidad, el contenido de elementos materiales y corporales claramente destacados y exagerados y el encontrarse apartadas considerablemente de las reglas estéticas de la época entendidas como “lo bello”. Estos elementos adhieren a las formas de lo que se denomina ***realismo grotesco**. Bajtín designa convencionalmente como "realismo grotesco al sistema de imágenes de la cultura cómica popular" (1994: 23).

El tema de la máscara resulta uno de los elementos más importantes para definir al género. Según Bajtín, lo grotesco se manifiesta en su forma más acabada a través de las máscaras, siendo la caricatura una de sus manifestaciones concretas.

Desde la caricatura de este tipo de periódicos, los personajes públicos adquieren una máscara. A través de ella ingresan plenamente en el terreno de la teatralidad, de la transfiguración y representación que constituye una de sus características más notables. En *Don Quijote*, por ejemplo, se originaron los apodos a los principales políticos: “El Pavo”, al presidente Luis Saenz Peña; “El Zorro”, a Julio A. Roca, dibujado con el cuerpo y la cola peludos; Miguel Juárez Célman (concuñado de Roca) tuvo dos apodos, “El Burrito Cordobés” y “Celemín”; “Cangrejo”, al presidente José Evaristo Urriburu; Carlos Pellegrini fue bautizado como “Pelelegringo”; el coronel Alberto Capdevilla, “Cabo de Vela” y muchos otros. Todos ellos con caracterizaciones grotescas a través de máscaras, ya sea de fisonomía animal como los que hemos nombrado u otras formas como el uso del antifaz, la ridiculización de los anteojos, el bigote, el peinado, la ropa, etc. Tal como lo vemos en la caricatura publicada en *Don Quijote* el 11 de noviembre de 1894 titulada “La Hora Oficial” (Ver

imagen 1). Aquí el personaje caricaturizado como un zorro es Roca, rodeado de sus seguidores políticos a los cuales el periódico ridiculiza con rasgos grotescos.

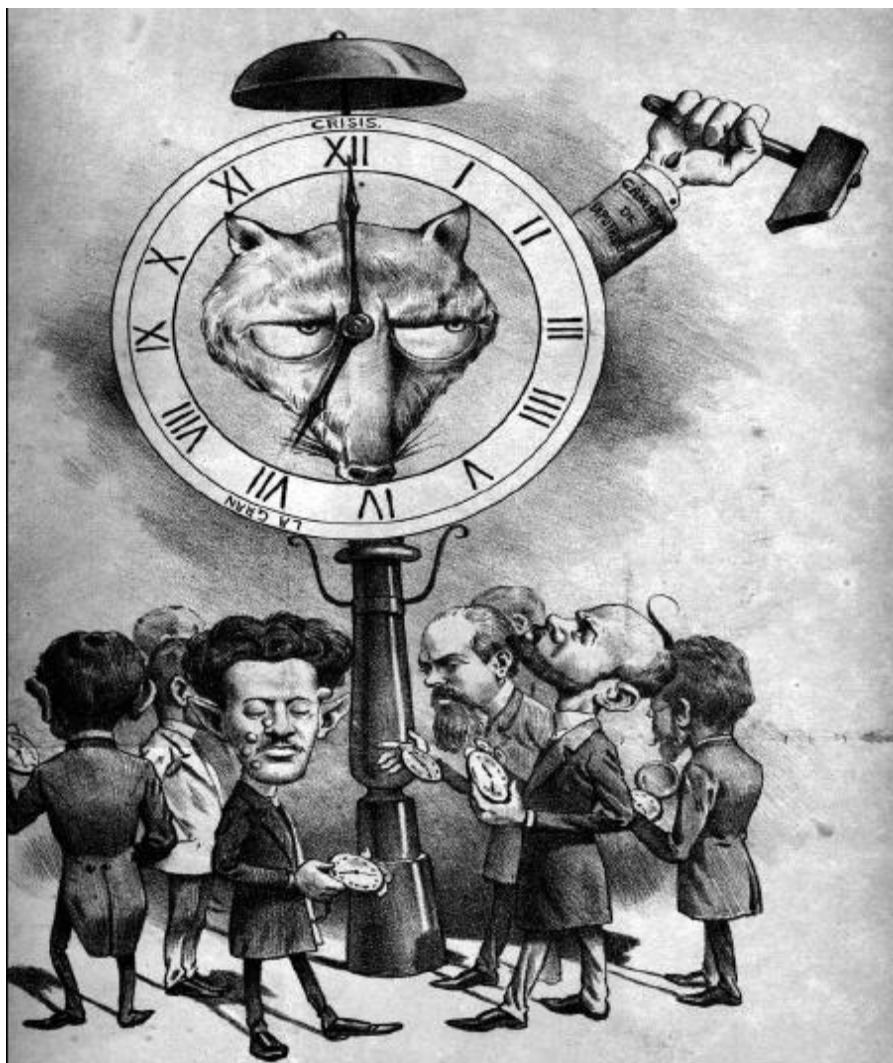


Imagen 1: “La Hora Oficial”, *Don Quijote*, 11 de noviembre de 1894.

Transcurrido más de un siglo, luego de verse atravesado por un amplio espectro de revistas (recordemos por ejemplo a *Tía Vicenta*, *Rico Tipo*, *Satiricón*, *Chau Pinela*, *Hortensia* y la revista *Humor*) y pese a censuras, prohibiciones y condicionamientos económicos, el humor político y específicamente la caricatura florecen en las épocas de los gobiernos democráticos y van cobrando nuevas formas. Esta modalidad gráfica se ha transformado en sus técnicas —adoptando por imperio

de la cultura audiovisual, nuevas modalidades gráficas— pero sigue estando al servicio de los discursos opositores y ridiculizantes de los políticos de turno.

Las formas actuales de la caricatura utilizan los modos clásicos del dibujo caricaturesco (la deformación de los rasgos del rostro, la reducción del cuerpo, la inclusión de un objeto que caracterice por sí mismo al personaje), la apelación tradicional a la comparación con animales y el collage en el que superpone dibujo, fotografía (fotomontaje) y trucajes computarizados de personajes fácilmente reconocibles.

La novedad consiste en la utilización de textos pasticheados sobre obras de arte famosas, afiches publicitarios o carteles cinematográficos, el recurso a géneros de la cultura masiva como la fotonovela, la ***historieta** o las series televisivas, las formas de la cultura popular como letras de tango, de boleros, canciones infantiles o cantos de las barras de fútbol, o la inclusión de ciertas modalidades del discurso íntimo como las cartas de amor o el álbum familiar.

Un ejemplo claro de estas nuevas formas de la caricatura son los textos diseñados por el humorista gráfico Nik (Cristian Dzwaniak).

Podemos hablar así de un tipo de humor gráfico, que bajo ciertas formas heredadas del periodismo del siglo XIX, subvierte jerarquías, elimina reglas y tabúes, transforma géneros e incorpora otros nuevos, produce cambios de sentido de los discursos, apelando al lenguaje popular, los referentes de la cultura masiva, los discursos ingeniosos y las formas burlescas que escarnecen al poder.

Ximena Ávila

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Burla/Burlesco; El chiste gráfico como género periodístico de opinión; Hortensia y Cognigni; Humor, política y censura en Argentina; Ironía; Las caricaturas de Mahoma; Sátira.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (1994) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza Estudio.
- BAREI, Silvia; FLORES, Ana et al (2000) “Nuevas formas de la caricatura: lectura satírica del mundo argentino” en *La Argentina humorística. Cultura y discurso en el 2000*. Córdoba, Ferreyra Editor.
- BAUDELAIRE, Charles (1998) *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Ed. Visor
- Biblioteca De Consulta Microsoft. Encarta*. (1993-2004) Microsoft Corporation.
- DELL’ACQUA, Amadeo (1960) *La caricatura política argentina*. Buenos Aires, Eudeba.
- GOMBRICH, E.H (1962) “The experiment of caricature”, en *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Londres. Phaidon; Princeton University Press.
- MATALLANA, Andrea (1999) *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, UBA.
- Monitor. Enciclopedia Salvat para todos*. (1970) Pamplona, Ed. Salvat.
- MOSERT Beatriz et al (1997) *El humor en los periódicos sanjuaninos de la década del veinte*, San Juan, Argentina. Ed. EFFHA Universidad Nacional de San Juan.
- PALACIO Jorge (Faruk) (1993) *Crónica del humor político en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamérica.

- PASTECCA (1977) *Dibujando Caricaturas*. Barcelona, Ed. CEAC.
- ROMANO, Eduardo (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas rioplatenses*, Buenos Aires, Ed. Catálogos.
- ULANOVSKY, Carlos (1996) *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires. Ed. Espasa.
- VÁZQUEZ, Lucio Oscar (1986) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, Tomos 1 y 2. Buenos Aires, Eudeba.

Chiste

Concepto básico

Un chiste es una pequeña manifestación artística de carácter verbal que pretende suscitar la risa. En principio oral, se dirige a un grupo cerrado y suele expresarse en prosa. Trata de los acontecimientos y preocupaciones de la vida cotidiana. Más específicamente, es una narración breve en torno a, o una ocurrencia a propósito de, algún contratiempo o curiosa incongruencia que resultan llamativas para un grupo de personas con gustos similares. El chiste forma parte de la cultura general del ***humor** de una sociedad dada y, hasta cierto punto, indica aquello que la sociedad tiene por divertido.

También es posible relacionar el chiste con el *bromear*. Este último es una actividad que se hace cara a cara, un género que se acompaña de actuación, y que incluye teatro, historias, cuentos populares, formas rituales, payasadas rituales y simple conversación. En este sentido, los chistes se cuentan en un contexto cultural dado y el que los cuenta lo hace ante un determinado público. Los gestos, la mímica y la pantomima son elementos básicos de muchos tipos de humor —incluido el chiste— en la medida en que su efectividad depende también del comportamiento no verbal.

El chiste y la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud

(1905, ed. consultada *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000)

Desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica propuesta por Sigmund Freud en el libro *El Chiste y su relación con lo Inconsciente*, el interés por el estudio del chiste radica en que este último posibilita examinar el funcionamiento psíquico a través de las técnicas específicas del chiste. Dicho estudio, según esta teoría, intenta *demostrar la existencia del inconsciente* junto con el libro *La interpretación de los sueños*. Ello es posible porque el chiste, en tanto se lo considera una de las formas importantes del humor realiza un *ahorro del gasto psíquico*. Habitualmente para cualquier actividad mental o física se necesita de un esfuerzo psíquico, vale decir, de una energía psíquica. Esa utilización de la energía implica un gasto o su concentración. Pero en determinadas circunstancias y según condiciones específicas (temor, angustia, ansiedad, etc., ocasiones en las cuales se produce un gasto psíquico importante) el efecto humorístico del chiste provoca el proceso inverso. Pues hay una descarga de energía, es decir una liberación, que implica un ahorro del gasto psíquico. Dicho proceso en la psicogénesis del chiste se realiza de la siguiente manera: un pensamiento preconsciente es abandonado por un momento a la elaboración inconsciente, siendo el resultado de esa elaboración la percepción consciente inmediata. Es decir, que la risa producida por el chiste como efecto humorístico genera una descarga de energía, pues hace que el sujeto cuestione por un momento las representaciones y formas de comportamiento aceptables por una cultura⁶. Estas representaciones y formas de comportamiento constituyen una especie de “ley”, un conjunto de

⁶ Para una mayor precisión y comprensión del mecanismo de ahorro del gasto psíquico en relación con el chiste remitimos a la bibliografía citada. Resulta significativo que este ahorro del gasto psíquico, esta descarga de energía, como efecto humorístico, haya sido tomado por la Medicina para derivar consecuencias terapéuticas propias de toda forma de humor. Tal es el caso de la risoterapia. Esto se comprende si tenemos en cuenta que, para cualquier actividad que realicemos, hay una concentración y un gasto de energía psíquica, dinámica que las manifestaciones humorísticas invierten en los términos explicados.

pautas de funcionamiento establecidas que aseguran la cohesión y mantenimiento de una sociedad. En este sentido, el chiste produce una liberación momentánea de esas pautas por el mecanismo de ahorro del gasto psíquico.

Por otra parte, la vinculación entre el chiste y el inconsciente se justifica porque el primero, en cuanto a sus intenciones, técnicas y formas de producir el efecto humorístico, es análogo a la configuración de los sueños. Pues el chiste incorpora procedimientos tales como ***juegos de palabras**, el doble sentido, significados opuestos y contradictorios, entre otros, que Freud postula para la dinámica psicológica del inconsciente, ya que este también trabaja con imágenes contradictorias, mezcla de elementos y la suspensión del orden lógico. Por dichas razones, la psicogénesis y el carácter del chiste son considerados en términos de un producto de la formación del inconsciente⁷.

En cuanto a su modo de definición, la perspectiva freudiana conceptualiza al chiste en términos de una forma humorística con características particulares: la brevedad, la intención, la situación comunicativa, entre otras. Además, el chiste produce una amplia gama de significaciones que se vinculan con los usos del lenguaje en distintos ámbitos y prácticas sociales.

Según la intención, es posible realizar la siguiente clasificación:

a) Chiste tendencioso: es aquel que produce en el oyente una reacción ya sea obscena, hostil o agresiva. Aquí pueden agruparse tanto los chistes verdes como aquellos que se refieren a individuos de la clase política y también las manifestaciones del humor popular aunque no todo el humor popular es tendencioso.

b) Chiste inocente: utiliza juegos verbales para expresar un pensamiento que denota una cierta ingenuidad. Ej.:

“— ¿En qué se parecen un esquimal y una serpentina?
En que el esquimal tiritita de frío y la serpentina tiritita de papel”.

“Los muchachos se encontraron al día siguiente de una fiesta. —¿Llegaste bien a tu casa anoche?
— Tuve un pequeño percance con un tipo que me pisó en la puerta. — ¿Tenés callos...? — No, me pisó una mano” (Revista Hortensia, 1972).

“El jetón Gauna se había levantado con mucho resto de una despedida de soltero donde embarcó cualquier cantidad de vino y ginebra. Se lavó la cara en el baño y quiso mirarse en el espejo. En eso se asomó la esposa y le dijo: — Che negro; te aviso que retiré el botiquín para limpiarlo. — Con razón se me movía el lunar... era una cucaracha.”

c) Chiste escéptico: cuestiona y se pregunta por la validez de nuestros conocimientos acerca del mundo y la realidad. Ej.:

“Por el cerro Ñu-porá viene bajando un piojo. Tiene cerrados los ojos porque se puede mareá” (Hortensia, 1972).

“El auto, una chatita muy viejaza, había estacionado en lugar prohibido. El agente se arrimó boleta en mano. —Pegdón, pego mi no seg de aquí... Soy de Francia. El agente le veía más cara de cordobés que al Pícaro Correa. — ¿Así que no es de aquí? Nombre y apellido. —Ramón Roberto Requena”.

⁷ Ver Bibliografía

“Se encontraron en la esquina habitual del barrio. — ¿Siempre listo Chaverola? —Firme en la esquina como wing de metegol. —Y apoyao como candidato con guita. —Negrardo; tamos fáciles para la parola cuesta yonesta. —É que la Primavera hace florecé el inteletto. —En vé a mí me florecen las alpagata. Ando como monito que lo ha dejado la mamá; no tengo quién me saque los piojos”.

En cuanto a la situación comunicativa existen tres sujetos:

- * El sujeto que lo dice.
- * El sujeto que lo escucha o lee.
- * El sujeto a quien se toma por objeto de ***burla** o agresión.

Nadie se contenta con hacer un chiste únicamente para sí mismo, sino que aparece la necesidad de comunicarlo a otro, quien le aportará nuevas significaciones. Por esta razón, la situación comunicativa específica del chiste implica considerarlo en términos de un *fenómeno social*, ya que para que se produzca el chiste es necesario tener con quien reír y no sólo de quién o de qué reír, a diferencia de lo que ocurre con el humor.

En este sentido, la brevedad del chiste se relaciona, para esta teoría, con la duración de los sueños en el inconsciente ya que los mismos transcurren sólo en unos pocos minutos.

Lo cómico según el psicoanálisis de Freud

La propuesta teórica de Freud relativa al humor y al chiste deslinda estos últimos del fenómeno de lo ***cómico**, a la vez que señala sus similitudes y entrecruzamientos. Si la situación comunicativa del chiste implica la presencia de tres sujetos y la realización de una acción (“contar o hacer un chiste”), la comunicación de lo cómico se define por la existencia de dos sujetos intervinientes:

- El sujeto que percibe o descubre la comicidad.
- El sujeto en el que la comicidad es descubierta y, por lo tanto, este se constituye en objeto.

Por dichas razones, a diferencia del chiste, lo cómico es resultado de una actividad de descubrimiento. En la mayoría de los casos este descubrimiento consiste en una característica involuntaria que se percibe en las personas, animales y objetos, tanto en sus movimientos como en sus formas y rasgos esenciales.

En relación con el estudio de lo cómico, existe un estado o forma previa al chiste caracterizado como *lo ingenuo*. Se produce cuando, a través del ahorro del gasto psíquico, el sujeto vence una coerción que no existe en él mediante la *comparación* de características, formas de pensar, gestos y acciones de otra persona con las nuestras propias. Dicha comparación realizada por el sujeto que observa al otro conlleva un descubrimiento y, en consecuencia, aparece lo cómico ligado a lo ingenuo. Ej.:

“Dos hermanos, una niña de doce años y un niño de diez, representan ante un público familiar una obra teatral de la que ellos mismos son autores. La escena representa una cabaña a orillas del mar. En el primer acto se lamentan los dos únicos personajes, un pobre pescador y su mujer, de lo trabajoso y miserable que es su vida. El marido decide embarcar en un bote y salir a buscar fortuna en países lejanos. Una cariñosa despedida pone fin al primer acto. Al comenzar el segundo han pasado veinte años. El pescador ha hecho fortuna y regresa a su hogar con una gran bolsa de dinero. Encuentra a su mujer esperándole en la puerta de la choza y le hace el relato de sus aventuras. La buena mujer, no queriendo ser menos, le responde, llena de orgullo: —

Tampoco yo he estado holgazaneando todo este tiempo. Mira—. Y abriendo la puerta de la cabaña, le muestra doce niños —todos los muñecos de actores y autores— durmiendo en el suelo... Al llegar a este punto la representación quedó interrumpida por las estruendosas carcajadas del auditorio, y los intérpretes enmudecieron, llenos de asombro, ante aquella inesperada hilaridad de sus familiares, que hasta entonces habían constituido un público modelo de corrección” (Freud, 2000: 1134).

Las risas de los espectadores se explican porque ellos suponen que los autores infantiles desconocen el proceso de nacimiento de los niños y creen, por lo tanto, que una mujer puede vanagloriarse de la descendencia obtenida durante la larga ausencia del esposo y que este ha de regocijarse por el suceso. Lo que los autores infantiles han producido mediante la ignorancia y la ingenuidad produce el efecto cómico pues se activa la comparación entre la forma de pensar de los niños y de los adultos.

Esta propuesta teórica agrupa, distingue y sistematiza las siguientes formas de lo cómico según sus entrecruzamientos y diferencias con el chiste:

a) La ***caricatura***: extrae del conjunto de un objeto un rasgo aislado que resulta cómico pero que, cuando formaba parte de una totalidad, pasaba inadvertido.

b) La ***parodia*** y el disfraz: destruyen la unidad de los caracteres de una persona (movimientos, actos) y los sustituyen por otros más “bajos”.

c) Desenmascaramiento: aparece cuando alguien se ha investido de autoridad y dignidad por medio de un engaño, y es despojado de ellas.

d) La imitación: una de las formas de lo cómico más elementales. Consiste en imitar los movimientos y actos de otra persona.

A finales del siglo XIX aparece otro estudio referido a lo cómico desde una perspectiva filosófica: el libro *La risa* (1899) de Henri Bergson. Una primera idea es que lo cómico se basa en un fenómeno propiamente humano: un paisaje puede ser feo pero no ***ridículo***. Dicho fenómeno es percibido por la inteligencia pero siempre en un contexto social; el filósofo afirma que “no saborearíamos lo cómico si nos sintiéramos aislados”. Por otra parte, la característica esencial de lo cómico radica en un *efecto de automatismo y rigidez*. Por ejemplo, cuando un hombre tropieza y cae, provoca la risa por la torpeza evidente, la cual muestra esa rigidez y velocidad adquirida (el ritmo constante de los pasos al caminar). Según esto, lo ridículo aparece en la rigidez mecánica en lugar de la flexibilidad del ser humano.

Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles porque el concepto de corporalidad se refiere a un *mecanismo fisiológico*. Los rasgos de una persona serán más cómicos si muestran una mueca o una rigidez. Hay caras que parecen estar permanentemente riendo, llorando, con el ceño fruncido, etc.

En este sentido, los caricaturistas han operado sobre esas características, desproporcionándolas (bocas o narices alargadas, orejas descomunales) ya que la distorsión y exageración de la naturaleza producen lo cómico.

Si pensamos en textos literarios, se observa el tratamiento paródico o caricaturesco de los personajes (gestos, comportamientos y usos del lenguaje), por las cuales aparecen las formas de lo cómico, por ejemplo *El Quijote*.

Hegel, filósofo alemán, define lo cómico considerándolo en términos de un *género literario* y lo diferencia de lo trágico. Si este último consiste en la imposibilidad de resolver o salir de las contradicciones, lo cómico presenta su resolución para desembocar en un desenlace feliz, como en la mayoría de las obras cómicas.

Lo cómico también se desarrolla en el teatro mediante tres aspectos señalados por la crítica tradicional:

a) Comicidad de carácter: utiliza la parodia o la caricatura de un personaje para destacar, por acumulación, exageración y distorsión, sus defectos particulares. Ej.: *El Gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi.

b) Comicidad de situación: los efectos cómicos derivan de unas circunstancias insólitas e hilarantes, en las cuales se ve inmerso el personaje. Ej.: la escena de los personajes en el cementerio en *San Vicente Superstar* de Miguel Iriarte. Aquí los personajes están en el funeral de un vecino y se produce lo cómico por la conversación de los participantes. En ella circulan chismes sobre la persona muerta.

c) Comicidad verbal: el procedimiento principal de lo cómico (no el único) radica en el tratamiento y los juegos con el lenguaje, como vemos en los ejemplos citados.

Freud también establece una distinción en relación con el humor, comparándolo y diferenciándolo del chiste. Según esta perspectiva, el humor produce una actitud —siempre construida por el lenguaje— que toma distancia de la respuesta sumisa, complaciente o temerosa previsible si se consideran las pautas de funcionamiento social; en especial todos aquellos aspectos que se refieren a la dimensión afectiva del ser humano. De acuerdo con el mecanismo de ahorro del gasto psíquico explicado, el humor genera un *ahorro de gasto de afecto*. Es decir que existe una coerción afectiva que, mediante los procedimientos del humor, instauran un distanciamiento. A modo de ejemplo, se observan muchos filmes que trabajan de manera humorística representaciones sobre la muerte, en la mayoría de los casos unida a lo ***grotesco** y a lo paródico, que realizan una descarga de sentimientos (temor, angustia, etc.) que favorece la toma de distancia. Ello configura lo que suele denominarse “humor negro”.

El chiste y la teoría psicoanalítica de Lacan

(1957, ed. consultada Paidós, Barcelona, 1994).

Jacques Lacan, psicoanalista y teórico importante en el panorama de los estudios concernientes a psicoanálisis y lenguaje durante los años 50 y 70, realiza algunas consideraciones a propósito del chiste en el texto “El Significante y el Chiste” (1957). Dichas consideraciones toman como punto de partida el examen de un caso clínico particular: el niño Juanito afectado por una fobia a los caballos.

A partir de la distinción entre significante y significado⁸ proveniente de la lingüística, Lacan focaliza su atención en el primero y afirma que la naturaleza del significado es no unívoca, contradictoria y diversa. Si bien cuestiona algunos aspectos de la teoría de Freud, presenta un punto de contacto con esta en la medida en que también Lacan insiste en la estructuración lingüística y lógica del significante, cuya característica fundamental responde a una combinación de elementos (condensaciones, desplazamientos, unión de elementos opuestos, lo ingenuo, etc.). El análisis de las respuestas de Juanito durante la sesión terapéutica permite mostrar el carácter destructor,

⁸ Desde la lingüística, el significante es el sonido, las palabras, mientras que el significado es el concepto unido al significante. Para el análisis del caso Juanito y su relectura de la teoría de Freud remitimos a la bibliografía citada.

disruptor del significante con respecto a la existencia de lo real. Jugando con el significante, el hombre cuestiona constantemente su mundo.

Este carácter destructor del significante, según dicha posición teórica, introduce una desviación del sentido y constituye un rasgo esencial de las formas humorísticas y en especial del chiste. Lacan recupera el valor de la agudeza —una de las características del chiste— y la separa de lo cómico para afirmar la posibilidad de poner en juego *el profundo sinsentido de todo uso del sentido*. Es decir, que en todo momento se puede cuestionar cualquier sentido, cualquier norma, cualquier convención social, a partir de un uso particular del significante. Dicho uso es paradójico pues no es posible pensarlo sin tener en cuenta la dimensión del sentido con la aceptabilidad y la existencia de normas que permiten la lectura del sentido. Al introducir el sinsentido en la lógica del sentido, se comprende el uso paradójico del significante y el efecto humorístico del chiste.

El Chiste y la Narratología

(Violete Morin, “El Chiste” en *Análisis Estructural del Relato*, ed. consultada, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976)

Otra disciplina que estudia al chiste es la Narratología. Esta examina las características, formas, significaciones y sentidos de las narraciones producidas en el ámbito de las sociedades occidentales. Desde una perspectiva teórica inscripta en los límites del Estructuralismo Violete Morin considera al chiste en términos de un relato —pues siempre cuenta algo —, pero se trata de un *relato dislocado*. Es decir, una narración breve que se caracteriza por la presencia de un salto imprevisto, un desvío, una desviación del sentido, a partir de la cual se genera el efecto cómico o humorístico.

Dicha desviación es configurada y se manifiesta en el texto por la existencia de un signo disyuntor de naturaleza semántica (relacionada con los significados) y de naturaleza referencial (vinculada a las experiencias del mundo y a las representaciones de una sociedad).

Por otra parte, el chiste posee los siguientes componentes que hacen a su modo de estructuración:

- La normalización: pone en situación a los personajes.
- La locución: plantea el interrogante o problema a resolver.
- La interlocución: resuelve “graciosamente” el problema o interrogante mediante el desvío del sentido.

La combinación de estos tres componentes junto con el tipo de signo disyuntor -semántico o referencial- da lugar a los siguientes procedimientos del chiste:

- a) “Un viajero que perdió su tren dice al jefe de la estación: “si los trenes no circulan a horario para qué sirven los indicadores” El jefe de la estación: “si los trenes funcionaran siempre a horario, ¿para qué servirían las salas de espera?””

En este ejemplo, la resolución graciosa del chiste se opone al interrogante planteado por el viajero, pretendiendo respetar la significación de todos los signos. Este procedimiento es denominado *articulación⁹ bloqueada o desviada por inversión de signos*.

⁹ Por articulación se entiende el tipo de relación estructural que establece el signo disyuntor-semántico o referencial- con la normalización, locución e interlocución.

b) “El niño busca al loro. El padre le dice: “¿lo has visto?” El nene responde: “No, pero hablé durante un cuarto de hora con un gato””.

Aquí se trata de un chiste en el cual la desviación del sentido se justifica justificando, a su vez, la opinión del padre (locución) que es contraria a lo respondido por el niño. Esta forma es la *articulación desviada por polisemias antinómicas*.

c) “Un grupo de hombres están de caza. Uno de ellos pregunta: ¿Qué pieza de caza prefiere el abogado? Este último contesta: el elefante, para tomar sus defensas (colmillos)”.

Este ejemplo muestra una equivocación de significados entre “defensas” y “colmillos” por la presencia del signo disyuntor “pieza de caza”. Es el caso de una *articulación por homonimia de significantes*.

d) “El padre y el hijo hacen la siesta. El padre pregunta: “¿Llueve?” El hijo responde: “Esperá, voy a llamar al perro, a ver si está mojado””.

Aquí la desviación humorística responde a la pregunta del padre, pero se equivoca en la significación de un elemento de la realidad (referencial). Se trata de una *articulación por polisemia simple*.

e) “Un paciente convaleciente va al médico. El doctor le dice: “Usted le debe la recuperación a su buena constitución física”. Y el paciente le dice: “Entonces, ¿a usted no le debo nada?””

El efecto cómico o humorístico de este chiste se produce por la equivocación en cuanto a las significaciones de la causa de la recuperación y el pago de la consulta médica a partir de la palabra “debe”. Dicho procedimiento consiste en una *articulación por homonimia de significaciones*.

f) “Una mujer reprocha al marido su indiferencia. Le dice: “Antes me tomabas las manos”. El marido le contesta: “Porque antes tocabas el piano””

En este último ejemplo la respuesta del marido (interlocución) es diametralmente opuesta al interrogante de la mujer (locución), pero la mujer aporta su opinión que es tenida en cuenta por su interlocutor en su respuesta. Se trata de una *articulación por polisemia antonímica*.

Los ejemplos mencionados constituyen la gama de variaciones posibles a partir de las cuales el chiste genera el efecto humorístico, de acuerdo con esta teoría.

El chiste y la Semiótica

(A. J. Greimás, *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid, 1976)

Desde puntos de partida y principios teóricos casi idénticos a la Narratología, el estudioso francés A. J. Greimás dedica un capítulo de su libro *Semántica Estructural* (1976) al estudio del chiste. La idea fundamental de la disciplina semiótica consiste en indagar la organización de la significación, según esta teoría, siempre regida por relaciones lógicas y, desde allí, pensar el proceso de lectura como la recurrencia de ciertos significados que el lector va percibiendo en el transcurso de dicha lectura y al final. A este mecanismo de reiteraciones que el texto produce Greimás lo denomina *isotopía*.

Si el efecto cómico o humorístico de la lectura del chiste se basa en la desviación de sentido y en el encuentro de significados distintos, es posible afirmar que el chiste se halla caracterizado por el *choque o colisión de dos isotopías heterogéneas*. Según esto, la comicidad del chiste opera enfrentando dos líneas de significaciones diferentes.

En el caso del chiste donde la mujer le reprocha la indiferencia a su marido (ver más abajo), se observa que *tomar las manos y tocar el piano* hacen referencia e implican una actividad, un gesto, una acción. Sólo que la primera se asocia semánticamente a un gesto amoroso, mientras que en la segunda el chiste hace referencia a la interrupción de un sonido molesto; por lo cual la actividad de tocar el piano se valora negativamente:

“Una mujer le reprocha al marido su indiferencia. Le dice: “Antes me tomabas las manos”. El marido le contesta: “Porque antes tocabas el piano””.

De la confrontación y el choque de estas dos líneas de significados (el gesto amoroso de tomar las manos y la interrupción de la melodía en el piano por resultar molesta a los oídos) surge la desviación de sentido y, por ende, el efecto humorístico del chiste.

El chiste como una de las formas simples

(Andre Jolles, *Las formas simples*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972).

Andre Jolles, estudioso de orientación estructuralista, propone un acercamiento al chiste considerándolo como una de las estructuras de significación producida por la actividad mental. Estas estructuras se caracterizan por ser no artísticas, son denominadas *formas simples*, y son incorporadas y absorbidas en un momento posterior a los géneros artísticos. Dichas formas son: la hagiografía (vida de santos), el mito, la leyenda, la sentencia y el chiste, entre otras.

Para Jolles, es necesario tener en cuenta el carácter histórico del chiste. Existen épocas en las cuales este alcanza las formas más cultivadas y cultas del arte, y otras en las que se sitúa en los ámbitos populares de una cultura. El chiste, a través de su particular manera de presentarse indica el pueblo, la raza, el grupo y la época de la cual proviene. Por ello, es posible diferenciar el chiste cordobés de otras regiones de Argentina, así como también distinguir el chiste español, el chiste inglés, el chiste irlandés, el chiste alemán, el chiste judío, etc.

Si se acepta que el chiste utiliza como materia prima al lenguaje y a la lengua en tanto instrumentos de comunicación y de comprensión de la realidad y de las visiones de mundo, se hace posible estudiar los mecanismos por los cuales el chiste produce los efectos humorísticos. La lengua posee significados comprensibles, estables y definidos por la sociedad para asegurar la comunicación y esa comprensión. Pero cuando se emplea una palabra con otro significado, o una palabra aparentemente con un significado pero con la intención de darle otro, o bien usar una palabra que por su sonido puede reemplazar al vocablo correcto, se genera el *doble sentido*. En este último radica la forma cómica fundamental con la que opera el chiste. Por el doble sentido se desvía y anula la intención comunicativa fijada y establecida por el lenguaje; hay una desvinculación o un desligamiento entre el lenguaje y su sentido habitual. Este desligarse permite el juego con las palabras, el juego de palabras.

El procedimiento de *desligamiento* o desvinculación del sentido habitual de las palabras caracteriza a la actividad mental específica del chiste en tanto forma simple. Los medios que posee la lengua utilizada por el chiste para desligar o desvincular algo son tan numerosos como los recursos con los que cuenta para vincular algo. Cada manera que tiene el lenguaje de concebir los acontecimientos, cada forma lingüística que origina tiene en el chiste su inversión y/o desviación cómica. A los fines de obtener el efecto humorístico del chiste en relación con situaciones,

experiencias de mundo y el tratamiento del lenguaje, el chiste sólo hace la desvinculación de su sentido habitual, estable y consensuado por una sociedad en un momento histórico particular.

La ruptura del sentido habitual mediante el desligamiento también afecta a las relaciones lógicas que otorgan coherencia a la percepción de la realidad. Al chiste le basta con romper la sucesión, reemplazar un elemento por otro, saltar de una manera lógica de ver las cosas a otra, para que se produzca aquello contradictorio, inverso e imposible de pensar para que se generen los efectos humorísticos del chiste:

“El amigo Mense fue a hacer un trámite a una Seccional de Policía. Deseando ser atendido rápidamente se dirigió hacia una persona que conocía, a la que acompañaba un guardia: -Cómo le va amigo...! -Encantado de verlo, amigo Mense. -Usted trabaja en esta Seccional...? -No. Estoy preso” (*Hortensia*, 1973).

“Un tipo compra una cajita de fósforos, los cuenta, y antes de retirarse del quiosco raspa uno por si acaso estén húmedos”.

El chiste también puede operar estableciendo rupturas con el sentido previsible de algunas acciones y comportamientos desde el punto de vista ético:

“Dos cosos leían el diario. -Viste qué tragedia? El marido volvió de viaje; la encontró en brazos de otro coso, y los mató a los dos. -Podría haber sido peor... -Peor?!!! -Y cómo le va!... Si llega un día antes me encuentra a mí” (*Hortensia*, 1974).

“Un mendigo le clama por una limosna y Ud. pretende hacerle presentar Declaración Jurada de Estado de Necesidad y Estado Patrimonial por duplicado”.

En el caso del juego de palabras susceptible de convertirse en algo chistoso, existe algún elemento no del todo correcto desde el significado habitual de la lengua. A ese elemento incorrecto Jolles lo denomina *insuficiente*. Es requisito indispensable para desviarse del sentido habitual de manera cómica dándole la forma de chiste que exista un elemento insuficiente o no correcto. Según estas consideraciones, cuando el *chiste trata de desligar lo habitual desde algo no correcto aparece la burla*.

De acuerdo con la mayor o menor distancia que exista entre la burla y el burlador teniendo en cuenta el procedimiento de desligamiento, es posible burlarse de aquello que censuramos o detestamos tomando distancia, sin afecto ni piedad. Surge entonces la ***sátira**.

Por el contrario, el burlador también puede burlarse de lo no correcto pero participando de aquello de lo cual se burla. El primero establece cierta proximidad con el objeto de la burla mostrando interés y participación. En este caso se trata de la ***ironía**.

También el chiste puede aflojar las tensiones en las cuales se halla inmerso el ser humano en diversas situaciones gracias a esta desvinculación o desligamiento del sentido correcto, habitual. Si el chiste y sus efectos cómicos tienen como finalidad aflojar tensiones, es posible hablar de la broma. Esta última puede pensarse opuesta a la burla en la medida en que la broma se refiere a circunstancias y situaciones más generales, mientras que la burla toma un caso particular.

Para Jolles, el chiste constituye la representación de un mundo en el cual las cosas que componen la realidad adquieren consistencia y firmeza mediante la ruptura, la desvinculación y el desligamiento de los significados y sentidos habituales.

Marcelo Moreno

VER: Absurdo; Aproximaciones al humor de Córdoba; Chiste gráfico; El chiste gráfico como género periodístico de opinión; El chiste y Lacan; El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Hortensia y Cognigni; Humor ante la ley; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFIA:

- BURKE, Peter, GUREVICH, Aarón y LE GOFF, Jacques (1999) *Una historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, en BREMMER y ROODENBURG (coord.), Madrid, ed. Sequitur.
- FREUD, Sigmund (2000). “El chiste y su relación con lo inconsciente” en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GREIMÁS, A. J. (1976) *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- JOLLES, Andre (1972) *Las formas simples*, Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- LACAN, J. (1994) “El significante y el chiste” en *Seminario IV, “La relación de objeto” (1956-57)* en *Seminario IV*, Barcelona, Paidós.
- MORIN, Violette (1976) “El chiste” en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1994) *El chiste y la comunicación lúdica. Lenguaje y praxis*, Madrid, Ediciones Libertarias.

Chiste gráfico

Ana María Vigara Tauste plantea que los ***chistes** pueden clasificarse en tres categorías, en relación a la “incidencia del canal”. Los tres tipos propuestos son: el chiste oral, el chiste escrito y el chiste gráfico. Retomando esta primera gran división, podemos decir que el chiste gráfico es una manifestación humorística consistente en imágenes que pueden incluir o no texto y que puede presentarse en una o más viñetas. Su diferencia básica con la ***historieta** es su carácter de unidad narrativa: lo narrado comienza y concluye en ese espacio. Es un relato completo en sí mismo. La historieta, por el contrario, mantiene una continuidad narrativa entre una y otra aparición.

Por otra parte, el chiste gráfico tiene como característica esencial su condición humorística. La historieta *puede* ser humorística pero no es una condición necesaria; puede tratarse de una historia de aventuras, de misterio, de terror, etcétera.

Algunos aspectos formales

Según Daniele Barbieri (1993), un dibujo, como toda representación, se ve obligado a seleccionar determinadas características del objeto representado. Lo esencial aquí no es buscar la mayor semejanza posible sino “...crear unas imágenes que subrayen los aspectos del objeto que son importantes para el discurso que se quiere hacer”.

Esta acción de subrayar determinados aspectos puede hacerse de diferentes maneras: a través de la línea del dibujo, del encuadre, del uso de lo caricaturesco, de la ambientación, etcétera.

Tanto el chiste gráfico como la historieta utilizan los encuadres propios de la fotografía y el cine. El encuadre es la distancia desde la cual la cámara toma el objeto a retratar. En general, distinguimos tres tipos: el plano general (donde puede observarse el cuerpo entero de los personajes), el plano medio (encuadra a los personajes de la cintura hacia arriba) y el primer plano (encuadra el rostro de los personajes o, si se trata de un objeto, este es tomado muy de cerca). Cada uno de estos encuadres pueden darse con angulaciones diferentes: horizontal (el punto de vista de quien mira está a la misma altura que lo mirado, suele ser el más frecuente y representa la norma), oblicua (desde arriba mirando hacia abajo o a la inversa) y vertical (desde arriba o desde abajo).

La viñeta es el espacio (generalmente cuadrado o rectangular) que, marcado por una línea, separa el “adentro” del “afuera” del chiste. Según Jorge Rivera (1992) es “la menor unidad narrativa en que puede ser descompuesto un relato historietístico”.

Si el chiste gráfico consta de una sola viñeta, algunos autores lo llaman “viñeta humorística”. Existen también chistes que desarrollan una secuencia narrativa a partir de varias viñetas (como sucede en muchos de los trabajos de Quino). En el primer caso la característica es la síntesis, podríamos relacionar estos chistes con una fotografía. En el segundo caso, la relación podría establecerse con una película. Si retomamos la diferencia básica entre chiste gráfico e historieta (la continuidad narrativa entre una y otra aparición) podríamos relacionar a esta última con una serie televisiva.

El globo es un recurso gráfico utilizado para integrar lo que dicen, piensan, sueñan o imaginan los personajes. Uno de sus antecedentes históricos es la filacteria (pequeña cinta con inscripciones que solía agregarse a las pinturas). Si los personajes están hablando, el globo presenta una cauda (pequeño ángulo que hace el globo) que se dirige hacia la cara de quien habla. Si están pensando o soñando el “pensamiento” o “sueño” se representa dentro del globo, del cual se desprenden pequeños círculos en dirección al personaje.

Los signos cinéticos son un recurso que sirve para expresar movimiento dentro de la viñeta. Así se logra que la imagen deje de ser un instante congelado y se convierta en la representación de una determinada duración de tiempo.

También la palabra contribuye a crear un tiempo transcurrido dentro de la viñeta. Si los personajes dialogan, se supone que el tiempo representado está estrechamente relacionado con la dimensión de ese texto.

Otra característica del lenguaje del chiste gráfico y la historieta es la presencia de metáforas visuales. Con este término nos referimos a todos aquellos significados que provienen de determinadas características del dibujo. Posiciones corporales y actitudes de los personajes, los disfraces que estos puedan usar, etcétera. Muchas veces lo icónico rescata una figura proveniente del lenguaje. Rivera propone como ejemplo las estremitas que suelen acompañar a un personaje cuando este ha sufrido un golpe, como forma de representar el dolor. Vemos aquí el juego que se plantea entre imagen y lenguaje. Esa representación del dolor proviene de la expresión lingüística “ver las estrellas”.

Texto e imagen

Es tan estrecha la relación que se da en el chiste gráfico entre texto e imagen que incluso cuando no aparece texto, el dibujo puede remitir directamente al código lingüístico. Muchas veces, en nuestro lenguaje coloquial, utilizamos frases que tienen un alto contenido gráfico. Es habitual que los dibujantes recurran a estas frases para cristalizarlas en un dibujo y dar una forma, gráfica, a lo que, hasta ese momento era una metáfora lingüística.

Cuando aparece texto, este y la imagen forman un nuevo significado. Esta relación puede pensarse, en palabras de Barbieri, como una polifonía. En la polifonía, diferentes voces confluyen para crear una melodía. Quien la escucha puede disfrutar de cada una de esas voces y del conjunto de ellas. Tanto en el chiste gráfico como en la historieta la polifonía es una constante. Dado que la imagen y las palabras no pueden decir nunca exactamente lo mismo, podemos pensarlas como dos voces que juegan entre sí. A veces la distancia entre una y otra es menor y otras veces, mayor. De ambos significados surge una composición enriquecida. Aunque aquí nos referimos, con el término “polifonía” a la relación que se da entre texto e imagen, queda claro que también puede darse dentro de un mismo lenguaje o atravesando un discurso. Si tomamos como ejemplo el chiste gráfico político, se pueden escuchar varias voces sociales: la de la dirigencia, la de la gente en general, la de algún sector en especial y la del humorista, entre otras.

Muchas veces ingresa en esta composición una “nueva voz” que no está en boca de los personajes. Según Barbieri esto sucede cuando las didaliscas (espacio entre las viñetas en el que se presenta un texto) cobran un papel relevante. Para el autor son palabras “sobre la historia” diferenciándose de los diálogos que son “palabras *en* la historia”. Relacionada con la literatura, representa la “voz del narrador externo”. Si aplicamos esta idea al chiste gráfico de una sola viñeta, podemos proponer que, en algunos casos, los títulos pueden jugar como “otra voz” que ingresa a la melodía. Evidentemente, estamos hablando de chistes gráficos que tengan un título genérico y otro que va cambiando con cada ejemplar publicado.

Texto e imagen tienen cada una su función pero es imposible desligarlas en el chiste gráfico. Pueden acompañarse, desmentirse, contraponerse, discutir. Todos estos juegos sirven para producir un nuevo significado. Es por eso que podemos hablar de polifonía. Es justamente en este juego de relaciones donde la ***ironía** encuentra el campo más propicio para trabajar.

La ironía en el chiste gráfico

Zeledón Cambroner y María de los Ángeles Pérez Iglesias destacan tres tipos de índices de ironía (que ellos señalan en la historieta crítica y nosotros hacemos extensivos al chiste gráfico):

- La entonación: incluye todo recurso del dibujo y la tipografía para marcar diferentes entonaciones. Podemos mencionar: la forma y el tamaño de las letras y del globo, los gestos de los personajes, etcétera.

- Los signos de puntuación: cuatro signos que producen, cada uno a su manera, una pausa: comillas, puntos suspensivos, interrogación y exclamación.

- Los elementos de desequilibrio: todo aquello que tienda a exagerar, modificar o contradecir la norma. Pueden darse a través de las palabras, de la imagen o del juego que se establece entre ellas. Entre estos elementos nos interesa destacar: la hipérbole, los ***juegos de palabras**, la presentación a un mismo nivel de lo importante y lo banal, la aparición de factores nuevos en imágenes o frases estereotipadas, la adjudicación a un personaje de un tipo de discurso que le es ajeno, etcétera.

Por último, podemos agregar que el chiste gráfico puede, en algunos casos, funcionar como un género del periodismo de opinión, un género propio y específico. Y como tal, aunque pueda compartir algunas características con otros géneros, presenta ciertas singularidades que lo hacen diferente.

Eugenia Almeida

VER: Caricatura; El chiste gráfico como género periodístico de opinión; El chiste y Lacan; El susurro formidable de la risa. La ficcionalización del gacetero en los periódicos humorístico-políticos; Hortensia y Cognigni; Humor; Humor gráfico; Humor, política y censura en Argentina; Las caricaturas de Mahoma; Metáfora y humor.

BIBLIOGRAFÍA:

ALFIE, David, (1982) "Semiología del cómic" en AAVV, *El cómic es algo serio*, México, Ediciones Eufesa.

BARBIERI, Daniele (1993) *Los lenguajes del Cómic*, Barcelona, Ediciones Paidós, Instrumentos Paidós n° 10.

RIVERA, Jorge B. (1992) *Panorama de la historieta argentina*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor S.R.L. Libros del Quirquincho.

VIADA, Mónica (2002) Tesis doctoral: "Géneros periodísticos de opinión. Una revisión acorde a los tiempos", Tenerife, España. Universidad de La Laguna.

VIGARA TAUSTE, Ana María (1994) *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, Madrid, Ediciones Libertarias.

ZELEDÓN CAMBRONERO, Mario y PÉREZ IGLESIAS, María de los Ángeles (1995), *La Historieta Crítica Latinoamericana*, Costa Rica, Editorial Fernández Arce. Serie "Publicaciones del INADECC (Instituto Nacional de Comunicación y Cultura) N.º 3.

Cómico (lo)

Según el diccionario de Estebáñez Calderón (1999), “cómico” es un término que presenta diversas acepciones: actor teatral, categoría estética relativa al fenómeno humano de la risa y la comicidad, y género dramático (lo cómico como opuesto a lo trágico: comedia-tragedia).

Dejando de lado la primera acepción, en nuestro diccionario se da un especial tratamiento a la segunda, es decir, lo cómico con un significado muy amplio en tanto relativo al fenómeno de la risa y la comicidad, en el apartado ***Tipos de humor y la risa**, al que remitimos. Allí se lo trabaja desde la estética, pero también fundamentalmente desde la antropología a partir de la propuesta de Propp (1992), por lo que el alcance del término es muy vasto e incluye muchas de las categorías tratadas en este libro. Un uso igualmente inclusivo de la categoría lo encontramos en muchos tratados y producciones críticas, como en *El arte y lo cómico* (Steimberg, O. y Traversa, O., 2005). Aquí haremos un somero paneo por la noción, sobre todo con la intención de mostrar algunos intentos de diferenciar lo cómico de otras manifestaciones humorísticas. En cuanto a la tercera acepción, como género dramático, está tratada con un importante desarrollo en ***El humor en el teatro. Apuntes sobre la comedia**.

En un intento de delimitación de lo cómico en relación con otros conceptos afines, presentamos las posturas de tres teorías fundantes desde el psicoanálisis, la estética y la semiótica.

Un trabajo señero que intenta estipular diferencias entre lo cómico, el ***chiste** y el ***humor**, es el de Freud (1969), tal como lo presentamos en el artículo sobre el chiste en este diccionario. En síntesis, allí decimos que para Freud la diferencia, que admite múltiples entrecruzamientos, radica en el número de sujetos que intervienen: la situación comunicativa del chiste implica la presencia de tres sujetos y la realización de una acción (“contar o hacer un chiste”), es decir, uno que lo produce y lo cuenta, el que escucha y participa activamente con el acto perlocutivo de la risa y el sujeto (o sujetos) acerca de quien se hace el chiste. En tanto, la comunicación de lo cómico se define por la existencia de dos sujetos intervinientes: el sujeto que percibe o descubre la comicidad y el sujeto en el que la comicidad es descubierta y por lo tanto se constituye en objeto. En tanto el humor propiamente dicho puede darse en un único sujeto, como el condenado a muerte que mientras camina hacia la horca un día lunes se dice “ilinda manera de empezar la semana!”.

Por dichas razones, a diferencia del chiste, lo cómico es resultado de una actividad de descubrimiento. En la mayoría de los casos este descubrimiento consiste en una característica involuntaria que se percibe en las personas, animales y objetos, tanto en sus movimientos como en sus formas y rasgos esenciales.

Por eso, pensamos nosotros, “cómico” tiene un uso más frecuente como adjetivo que como sustantivo, a diferencia de “humor”. Lo cómico se da en las situaciones, a diferencia del humor que sería una construcción discursiva, sea cual sea la materia significativa (verbal, icónica, musical).

Algo semejante opina Vigara Tauste. La autora propone, en el libro citado, un conjunto de diferencias, similitudes y entrecruzamientos entre lo cómico, el humor y el chiste. Según la perspectiva teórica de la especialista española, es cómico todo aquello (personas, cosas, hechos, dichos) que muestra capacidad de divertir o de excitar la risa, incluso si no tenía intención de hacerlo. En lo cómico, se traslada la comicidad del terreno de la abstracción al de la realización. Puede haber (o no) comicidad en un resbalón inoportuno; pero este sólo es cómico cuando ha ocurrido en unas circunstancias determinadas y provocado risa. Vigara Tauste ilustra esta idea con el siguiente ejemplo:

“-Uno va por la calle, se cae: eso es lo cómico.

-...*Lo humorístico* es lo que dice después el tío...” (Tauste, 1994: 17-24).

Por otra parte, frente a esta capacidad de mostrar de lo cómico, el humorismo es siempre el producto de un acto intencional: el resultado de la intención de ser o resultar más o menos cómico.

También ***Macedonio Fernández** (1874-1952), quizá el autor teórico y literario argentino más importante sobre la estética humorística en el marco de las vanguardias, elabora una distinción entre la comicidad, el chiste y el humorismo.

Como desarrollamos en otro lugar de este libro dedicado a su producción, dentro de la estética macedoniana el Humor (con mayúscula, como lo escribe él) es uno de los tres géneros de la literatura, junto a la Novela (o prosa autorística) y la Metáfora. El aporte de Fernández a la cuestión que aparece después de analizar y debatir con las principales teorías estéticas y psicoanalíticas, es del orden del signo afectivo, hedonístico, no de la risa sino del suceso real o mental al que el chiste o lo cómico se refieran. En ese sentido, discute con la concepción freudiana de economía de gasto psíquico. Pero su propuesta no está centrada en esto, que sólo marca una diferencia con otras teorías, sino en el Humorismo conceptual o Ilógica del arte que se caracteriza por la autoría del humorista-artista que da la impronta del modo, del tono y es lo que distingue a este humorismo del chiste o de lo cómico. También es propio del humor el ***absurdo** que provoca un vacío concienical, la esencia hedónica, el reírse de uno mismo y con el otro con quien se juega, la distancia cínica que causa placer, el juego con el idioma. En cambio, lo cómico y el chiste no requieren tal condición del estilo del autor. Otro deslinde es entre lo cómico, que se refiere a un acontecimiento, situaciones, acciones, gestualidad y el chiste, ya sea realista o conceptual, que está circunscripto al campo de lo verbal, a ambigüedades y equívocos del discurso, (Camblong, 2005).

Vemos que en esa última distinción, Fernández coincide con Freud. A su vez, el chiste puede ser realista (situaciones cómicas, generalmente con desenlace imprevisible) o absurdo, perteneciente a la Ilógica del humorismo, que es el que explota las posibilidades del idioma, el vanguardista. El componente hedónico, la alusión a la felicidad, atraviesa las tres especies, aunque lo cómico se ubique en un estamento inferior al Arte de la Ilógica. Esa percepción simpática de felicidad debe ser inesperada para que produzca lo cómico, que habitualmente se acompaña del estado convulsivo por retención respiratoria: la risa. Macedonio le dedica a lo cómico y al hedonismo su interés y sus argumentaciones, así sea el que se da en su estrato más rudimentario, el de la vida práctica, la cotidiana (con ejemplos en la terapéutica, la oratoria ministerial, los pronósticos meteorológicos...).

Otro de los teóricos que más hincapié hace en distinguir lo cómico de lo humorístico o del humor es Umberto Eco (1995), no ya exclusivamente por características estructurales sino en tanto estas definen diferentes políticas discursivas que asigna a una y otra especie. Lo cómico no libera de las normas que hay que tener internalizadas para que se produzca el efecto de la risa o la sonrisa, en cambio lo humorístico metasemiótico es probable que sí lo haga, aunque el semiólogo italiano no desarrolla *in extenso* esta posibilidad. Dice Eco que el presunto carácter rupturista o liberador que Bajtín (1987) adjudica a lo cómico con respecto a las reglas de la interacción social subvertidas es efímero, ya que se basa en el supuesto de que estas deben estar debidamente internalizadas para que su contravención provoque risa, pasada la cual el orden vuelve a restablecerse. Ahora bien, no todo el mundo de la risa ingresa para Eco en esta concepción de lo cómico, sino que propone retomar el término “humorismo” de Pirandello y resignificarlo así:

“En el humorismo, en cambio, la descripción de la regla debería aparecer como una instancia, aunque oculta, de la enunciación, como la voz del autor que reflexiona sobre las disposiciones sociales en las que el personaje anunciado debería creer. El humorismo, por tanto, excedería en distanciamiento metalingüístico” (Eco, 1995: 376).

Así el humorismo, al explicitar la regla y no solo presuponerla, podría tornarse su crítica consciente. Un ejemplo de esto es, para Eco, decir que *Finnegans's Wake* es una "scherzarade": reitera, al tiempo que oculta, la presencia de Scherezade, de la charada y del scherzo en el cuerpo mismo de la expresión transgresiva. "Y muestra el parentesco de los tres lexemas reafirmados y negados, su ambigüedad de fondo y la posibilidad paranomástica que los volvía frágiles" (1995, 377). Esta desconfianza por la fragilidad del lenguaje sería una crítica a su normatividad.

Tomemos el ejemplo que Eco toma de la revista *Mad*. Dice así:

"Hace algunos años la revista *Mad* se había especializado en unas pequeñas escenas que titulaba "La película que nos gustaría ver". En ellas presentaba, por ejemplo, a una banda de forajidos del Oeste que ataban a una joven a las vías del ferrocarril, en la pradera. Encuadres sucesivos, con montaje a lo Griffith, el tren que se aproximaba, la muchacha llorando, la cabalgata de los buenos que llegaban en su auxilio, aceleración progresiva de los encuadres alternados y, por último, el tren que trituraba a la muchacha".

Y da otros ejemplos, acerca de los cuales dice que para gozar de la violación del género es preciso que las reglas estén ya presupuestas, con lo que acordamos, pero con que se consideren inviolables, no acordamos. El humorista se considera exceptuado del respeto a las reglas y sospecha la existencia de algún lector cómplice que haga lo mismo y goce, como el tercero del que habla Freud (1969), de la liberación de la censura que lo obligaba a creer en el triunfo de la justicia y del bien sobre el mal. ¿Por qué no pensar el ejemplo que da Eco como crítica a un género que requiere de un lector ingenuo y confiado en que el bien siempre triunfa? ¿Por qué no interpretarlo como una resistencia al estereotipo hipnotizante? Es el último cuadro, precisamente, el que explicita la regla del género por su denegación (Flores, 2000-2007).

Así como vimos que en la publicación de Steimberg y Traversa (2005) se habla de lo cómico en un sentido muy general para incluir todos los procedimientos que producen algún tipo de risa, en el diccionario de Estebáñez Calderón (op.cit) se hace un recorrido por los principales teóricos de la llamada tradición occidental que escriben acerca de lo cómico en el mismo sentido. En síntesis, en cuanto categoría estética, se lo define como un producto del psiquismo humano que responde a la capacidad de percibir con sentido lúdico los aspectos defectuosos, deformes e insólitos de la realidad física y de los comportamientos sociales del hombre que, por esos rasgos, son interpretados como ***ridículos** o hilarantes. En este concepto converge la poética de Aristóteles; para Kant, Heymans y Lipps (Freud, 1969) sería un mecanismo de sucesión de "desconcierto y esclarecimiento", una resolución de tensiones para Hegel, para Schopenhauer el placer de la risa es provocado por la "aprehensión de lo incongruo entre lo pensado y lo percibido, esto es, lo real".

Por último, está la teoría de Bergson (1859-1941) que podríamos sintetizar diciendo que el principio de todo lo cómico, fenómeno exclusivamente humano y en consecuencia sólo perceptible en un contexto social, consiste en la percepción de un automatismo o rigidez en los comportamientos sociales, en lugar de la "flexibilidad viva del ser humano"; las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la medida en que este cuerpo nos hace pensar en un "simple mecanismo", siempre y cuando se produzca una suspensión de la afectividad: en la percepción de lo cómico actúa la inteligencia. Así, la fisonomía de una persona será tanto más cómica, cuanto con más fuerza sugiera una rigidez mecánica, un automatismo, una mueca, que es lo que captan los caricaturistas. Esto es así porque el cambio continuo de aspecto, la irreversibilidad de los fenómenos, la individualidad perfecta de una serie encerrada en sí misma son los caracteres exteriores (reales o aparentes) que distinguen lo vivo de lo puramente mecánico. Así resultan cómicos la repetición, la inversión de roles (el regador regado) o y la interferencia de series o el

efecto “bola de nieve” por el que a un suceso nimio le siguen otros que construyen la hipérbole (Bergson, 1985: 91).

Ana B. Flores

VER: Caricatura; Metáfora y humor.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAJTÍN, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Madrid, ed. Alianza.
- BERGSON, Henri (1985): *La risa*, Madrid, ed. Sarpe.
- CAMBLONG, Ana María (2005) “Macedonio: el arte y lo cómico”, en *Figuraciones, teoría y crítica de artes*, N.º 3, abril. Recuperado de <http://www.revistafiguraciones.com.ar>.
- ECO, Umberto (1995) “Lo cómico y la regla”, en *La estrategia de la ilusión*, Bs. As., ed. Lumen, ed. De la Flor.
- ESTEBÁNEZ CALDERÓN, Demetrio (1999) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1990) “Para una teoría de la humorística”, en *Teorías*, Bs. As., Edit. Corregidor.
- FLORES, Ana (2000–2007) *Políticas del humor*, Córdoba, Ferreyra ed.
- FREUD, Sigmund (1969a) “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, tomo III, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.
- (1969b) “El humor”, en *Obras completas*, tomo IX, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.
- PROPP, Vladímir (1992) *Comicidad e risso*, Sao Pablo, ed. Atica.
- STEIMBERG, O. y TRAVERSA, O. (comp.) (2005) *Figuraciones, teoría y crítica de artes. El arte y lo Cómico*, N.º 3, abril. Recuperado de <http://www.revistafiguraciones.com.ar>.
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1994) *El Chiste y la Comunicación Lúdica: Lenguaje y Praxis*, Madrid, ed. Libertad.

Dibujos animados

El dibujo animado es una de las vertientes del cine de animación. Estas películas surgieron a partir de un grupo de dibujos que se disponen fotográficamente sobre una cinta. Según plantea Russo, el movimiento no existe en el momento de filmar sino en el momento de proyectar. Trabajar en animación exige una dedicación que muchas veces es desconocida. El *Diccionario de cine* señala que para cada minuto de proyección son necesarias 1440 imágenes distintas.

El cine de animación surge en Francia; Emile Reynaud es considerado uno de los precursores, a partir de sus “pantomimas luminosas”, exhibidas en 1892.

Paoella señala que fue Stuart Blanckton quien produjo en 1907, y en EE. UU., el primer dibujo animado: *Magic Fountain Pen* (“La lapicera fuente mágica”), en el que los dibujos eran trazados por una estilográfica.

Emile Cohl (Francia), un famoso caricaturista, suprimió la lapicera y creó la ilusión de que los dibujos se hacían solos. La historia dice que su trabajo en dibujos animados surgió a partir de una visita a la Gaumont. El dibujante fue allí para quejarse por el plagio de una de sus ***caricaturas** y le ofrecieron un contrato. En 1908 produjo *Fantasmagorie*, un corto humorístico de menos de dos minutos. Según asevera Paoella, fue él quien utilizó por primera vez la técnica de hacer aparecer elementos dibujados junto a elementos fotografiados. Cohl, claramente alejado del estilo de Disney, nunca buscó industrializar su producción creando un equipo de dibujantes. Fue, entre los franceses, quien más se destacó, ya que la mayoría de sus compatriotas se dedicaron, fundamentalmente, a los dibujos publicitarios.

Poco tiempo después de darse a conocer el trabajo de Cohl, Windsor Mac Ray (EE. UU.) presentó su *Gertie, el dinosaurio* (1909). Russo relata que, en este film, el dibujo interactuaba en la sala de cine, con un presentador. Basándose en un guión, la ilusión final consistía en que parecía que el dinosaurio obedecía las órdenes del conductor.

En 1915, Earl Hurd avanza un paso más en la técnica, patentando las hojas de celuloide que permitían mantener un fondo fijo al que se le sobreponían imágenes en movimiento.

Javier Coma afirma que historietas y cine han seguido una evolución paralela y que ha existido una dependencia mutua en diferentes momentos de su historia. Más allá de esta relación general, el autor plantea que el medio expresivo más íntimamente relacionado con la ***historieta** es el cine de dibujos animados. Hearst, magnate del periodismo en los EE. UU., montó una empresa dedicada a producir dibujos animados en base a las historietas que su empresa distribuía en todo el mundo.

En 1919, Walt Disney (considerado el creador de una escuela de dibujos animados basada en animales antropomorfos y, casi siempre, parlantes) empieza a trabajar en animación. A partir de 1924 comienza una línea de trabajo que se inicia con *Alice Comedies* para seguir luego con el *Conejo Oswald* (1927-8) y el *Ratón Mickey* (1928). Aparecen, año tras año, personajes que todavía perduran. Según la opinión de algunos autores, estos animales “humanizados” consistían en una ***burla** “inocente” a ciertos aspectos de los seres humanos. Hay quien ha reconocido en Mickey el “triumfo del débil sobre la fuerza bruta” o en Donald, el estereotipo del norteamericano medio. Otros autores, como Ariel Dorfman, han señalado el aspecto propagandístico (a favor del imperialismo y de EE. UU.) de estos personajes. Disney nunca se destacó, precisamente, por ser un opositor a las ideologías dominantes en su país. Por el contrario, estableció muy buenos lazos con el Estado

norteamericano, lo que le permitió, durante mucho tiempo, producir películas de dibujos animados con fines educativos para personal de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos.

El gato Félix, de Pat Sullivan, fue el film donde primero se utilizó el sonido (sin embargo, Disney se llevó el crédito con *Steamboat Willie* que, aunque fue producido después, logró estrenarse antes, en 1928). Félix fue elegido por la cadena de televisión NBC, en 1930, para ser el protagonista de su primera retransmisión experimental.

Max y Dave Fleischer crearon a *Betty Boop*, una ***parodia** de vampiresa (1930-5) y a *Popeye* (1930-47). Este último personaje surgió como una propuesta publicitaria que, poco a poco, fue ganando celebridad y terminó convirtiéndose en un personaje con vida propia.

En 1937, Disney filma su primer largometraje, *Blancanieves y los siete enanitos*, basado en un cuento de los hermanos Grimm, film que recibió un premio especial en los Oscar de 1938. En 1940 llegarían *Pinocho* y *Fantasia*. En los dos años siguientes se estrenarían *Dumbo* y *Bambi*.

Warner Brothers, destaca Javier Coma, tuvo una producción importantísima. En 1935 apareció *El chanchito Porky* y en 1938, *Bugs Bunny*. Luego se sumarían personajes como “Speedy González”, “El pato Lucas”, “Silvestre” y “El coyote y el correccaminos”.

Manrupe señala que si bien la Warner surgió con la intención de emular la producción de la Disney, en la práctica sus creaciones se fueron alejando del estilo de los estudios Disney (un estilo al que el autor cataloga de “políticamente correcto, prolijo y amanerado”). Mientras Disney se preocupaba fundamentalmente por los largometrajes, Warner ponía el acento en la construcción de personajes.

Walter Lanz, competidor de Disney, pudo crear su propio estudio en 1928 y desde allí, trabajar para la empresa Universal. En 1939, en una película protagonizada por “Andy Panda”, aparecería un personaje que cobraría estatura propia y daría fama a su creador: “El pájaro loco”, quien lograría su propia película en 1941.

Pronto aparecerían en escena William Hanna y Joseph Barbera. Ambos, trabajando para la Metro Goldwyn Mayer, produjeron personajes tan destacados como “Tom y Jerry”. Entre 1943 y 1952, este dúo ganó el Oscar seis veces por diversos trabajos de “Tom y Jerry”. En 1957 crearon su propia empresa y llevaron a la televisión éxitos como *Huckleberry Hound*, *El oso Yogui* y *Los Picapiedras*. El éxito fue imbatible.

Según detalla Manrupe, la producción para televisión implicaba un trabajo de frecuencia semanal y esto se tradujo en un estilo con características propias, basado en la sencillez de recursos. El autor menciona la aparición de un nuevo competidor: *La pantera rosa*, un curioso personaje creado en 1963, para acompañar los créditos de la película protagonizada por Peter Sellers. La recepción del público fue increíble y el personaje cobró protagonismo por sí mismo.

Coma afirma que fue el estudio Columbia quien renovó la etapa post-disneyana. Se ocupó de distribuir ciertos conceptos estéticos novedosos surgidos de la United Productions of America (UPA), fundada en 1948. Esos nuevos conceptos estéticos incluían un grafismo mucho más sencillo, un ***humor** con tintes de crueldad, cierto aire de crítica presente en los ***gags**. En este marco, apareció, en 1949, *Mr. Magoo*.

Según plantea Manrupe, los años 80 significaron una etapa de agotamiento en la cual tanto los personajes como las historias se repetían y donde las grandes industrias como Disney y Hanna Barbera pasaban por una etapa de “chatura”. A mediados de esta década comienza a surgir una mirada nostálgica en Estados Unidos y un interés revalorizador en Europa, especialmente en Francia. Esta nueva actitud vino acompañada por el interés desde el mundo de las artes plásticas y desde el ámbito académico que aportó miradas y análisis sobre estas viejas producciones convertidas ahora en nuevos objetos de culto. Es en este contexto, dice el autor, en el que aparece una producción como *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1988), que colaboró profundamente con este proceso de revalorización del género.

A fines de la década del 80 llegan a la pantalla *Los Simpson*. Ganadores de más de 20 premios Emmys, actualmente se emiten en más de sesenta países. Aparecen por primera vez en 1986, en un corto de dos minutos incluido en el programa *The Tracy Ullman Show*. En 1987 pasaron a ser un bloque estable dentro del programa y en 1989 consiguieron el programa propio en el Canal Fox. Ante el estreno de un episodio, se calcula una audiencia de 10 millones de televidentes. El costo de producción de un capítulo puede llegar a rozar los dos millones de dólares. En julio de 2007 se estrenó la película basada en los dibujos animados. En esta serie se utilizan, se cruzan y se juega (generalmente desde la parodia) con géneros como el terror, las comedias musicales y la ciencia ficción. Muchas figuras del espectáculo han participado en el programa prestando su voz y permitiendo ser incorporados como personajes.

Los Simpson, con su presencia, hacen estallar la imagen de todas las familias que habían habitado el dibujo animado. Jorge Accame, dramaturgo, señala que así como *Los Picapiedras* resignificaban la actualidad desde la prehistoria y *Los Supersónicos* lo hacían desde un probable futuro, *Los Simpson* se arriesgaron doblemente, al proponer una cierta mirada desde y sobre la misma época en la que transcurre el relato. Accame plantea que la risa que provocan no es amable. ¿Por qué? Porque nada queda en pie después de haber sido puesto frente a los ojos de esta familia. El dramaturgo declara que *Los Simpson* hacen jugar, a un tiempo, una cierta nostalgia por aquellas utopías perdidas y una mirada que señala que esa nostalgia es patética. Según el autor, el mérito de la serie consiste en decirle claramente al espectador aquello que este ya sentía como una sospecha: “las personas hacemos del universo un lugar terrible”.

En la década de los 90, dice Manrupe, se produce un resurgimiento de los dibujos animados como producto de interés por parte del cine y la televisión. El autor destaca que este resurgimiento fue avalado por la industria, la crítica y el público. Dentro de este panorama surgen productos que apuntan a un público más heterogéneo, buscando la mirada infantil pero planteándole guiños a los adultos.

En 1992 aparece en escena Cartoon Network, un canal de cable dedicado enteramente a la emisión de dibujos animados, que comenzó a producir su propio material a finales de la década. Allí es donde surgen, entre otros, *El laboratorio de Dexter*, *Las chicas superpoderosas* y *Jhonny Bravo*.

Ormaechea señala que en Europa la producción se incrementó exponencialmente en la década de los 90. Sobre el cierre de la década, los primeros productores a nivel mundial fueron Japón, Francia y EE. UU. En este último país, y en 1986, había aparecido el primer corto de Pixar, importantísima productora que luego produciría en colaboración con la Disney. Roberto Valle relata que desde los estudios Disney, asombrados por la capacidad que Pixar había demostrado en cuatro cortometrajes y algunos spots publicitarios, vino el ofrecimiento de una asociación. En 1991, Pixar y Disney llegaron a un acuerdo para producir tres películas totalmente realizadas en computadoras. Pixar se ocupaba de la parte creativa y Disney del área comercial y la distribución. De este acuerdo surgieron *Toy Story* (1995), *Bichos* (1998), *Toy Story 2* (1999) y *Monsters Inc.* (2001). El convenio se prolongó para producir *Buscando a Nemo* (2003) y *Los increíbles* (2004). En 2005, el acuerdo se convirtió en una oferta de compra y Disney pasó a ser la dueña de Pixar. En 2006 produjeron *Cars* y, en 2007, *Ratatouille*.

Debemos mencionar, también, otra vertiente de los dibujos animados: los animé japoneses. Vanina Papalini, investigadora que ha trabajado sobre esta vertiente, señala algunas de sus características: los héroes de los animé no se parecen a los antiguos héroes propuestos desde la cultura norteamericana. Aquellos, dice la autora, se basaban en la promesa de un futuro mejorado por el progreso, la ciencia y la tecnología. Por el contrario, los animé japoneses proponen fuertes críticas en relación a estos temas. La ciencia, que aparece siempre en manos de empresas privadas, nunca es neutral. Si bien el formato de estos productos respeta la lógica vigente, en los argumentos suelen incluir críticas y advertencias sobre posibles riesgos de los avances tecnológicos. A partir de

este señalamiento, Papalini sostiene que estos productos se incluyen en la lógica de mercado fundamentalmente por su forma y no por su contenido.

Eugenia Almeida

VER: Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX; Breve historia del dibujo animado en Argentina; Humor gráfico.

BIBLIOGRAFÍA:

ACCAME, Jorge (2004) “La verdad implacable” en *Revista Ñ*, 20/11/04, Bs. As.

ALBERTO, Celina (2006) “Fiebre amarilla”, *La voz del interior*, 16/7/06, Córdoba.

COMA, Javier (S/D) *Los comics. Un arte del siglo XX*, España. Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de bolsillo. Punto Omega. Editorial labor.

Gran enciclopedia Universal (2005) vol. 13. Bs. As. Espasa Calpe, Clarín.

MANRUPE, Raúl, (2004) *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

ORMAECHEA, Luis, (2005) “El cine de animación en la Argentina: una historia de mil y un intentos” en *El cine también es un juego de niños. Cuadernos de Cine Argentino n.º 4*, Buenos Aires, INCAA.

PAOLELLA, Roberto, (1967) *Historia del cine mudo*, Bs. As. Eudeba.

RUSSO, Eduardo (1998) *Diccionario de cine*, Buenos Aires, El Amante cine. Paidós.

VALLE, Roberto, (2006) “Hasta el infinito y más allá” en *revista Rumbos*, año 3 (n.º 152). 23/7/06

Farsa

Farsa, en su significado moderno, es una breve composición teatral de intención cómica y satírica, destinada a un público popular.

La farsa en sus inicios constituía un relleno entre dos actos y de ahí deriva su terminología. La palabra proviene del vocablo latino *farcire* (“rellenar”), por la costumbre de utilizar las farsas como breves interludios cómicos en los dramas serios.

Los antecedentes de la farsa los podemos encontrar en el teatro clásico (Aristófanes, Plauto) pero las primeras farsas que conocemos como género ya configurado son de la Baja Edad Media, y aunque deriven de la comedia griega y de la *fábula avellana* latina, no se conoce con certeza el problema acerca de si los orígenes de la farsa son sagrados o profanos; es probable que sea sagrado el origen del término y profano el contenido.

El término farsa puede remontarse a la llamada *epistola farcita*, texto sagrado enriquecido con paráfrasis en latín, al principio (hasta el siglo XII), y después en lengua vernácula, o también a los “tropos”, inserciones literarias o melódicas introducidas en la liturgia de la Misa y después de la del Oficio. Tanto la epístola como los tropos se recitaban en solemnidades especiales y sus textos tenían una construcción propia, aunque conservaran relación con el texto litúrgico.

La farsa nació en Francia en el siglo XIII, y de este siglo, además de otras de tono menor, nos queda la más conocida: *El muchacho y el ciego*, anónima, que puede fecharse en torno al año 1266. Es la historia de un viejo ciego, muy bribón, cuyo propio criado se mofa de él. Del mismo siglo son la farsas de Adam de la Halle, considerado el fundador del teatro *cómico y continúa con una serie de cultivadores que llegan hasta el siglo XVII (Turlupin, Gros-Guillaume, etc.).

En los últimos años del siglo XV y a lo largo del siglo XVI se dio (a pesar de los problemas de la época o tal vez a causa de ellos, como guerras políticas y de religión, pestes, etc.) el gran periodo de la farsa que influyó y a su vez fue influido por la comedia del arte. La farsa creó numerosos tipos y caracteres: “Maître Mimin”, el parásito; “Roger Bontemps”, el soldado fanfarrón, etc. Pero de un modo especial entre todas ellas “Maître Pathelin” (alrededor de 1464), farsa anónima (aunque se le han atribuido varios autores) que presagia ya la comedia auténtica y el teatro de Molière. Comenzando el siglo XVII hasta principios del siglo XVIII, la farsa perderá sus caracteres típicos y será sustituida por la comedia más o menos literaria y por sus derivados (*comédie-proverbe*, *comédie-parode*, *opéra-comique*, hasta el *vaudeville*) y cada vez estará más influida por el teatro italiano. El término farsa tomará entonces un significado casi despreciativo.

La farsa aparece en todos los países de Europa y de América del Norte, aunque varíen sus denominaciones y alguna vez sus características. Así España tiene sus farsas más o menos sagradas y alegóricas, en literatura, el autor Lucas Fernández utiliza la farsa en piezas de temática religiosa (*Farsa del nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo*) y amorosa (*Diálogo para cantar*). Pero es Gil Vicente quien se acerca más al sentido original de la farsa con su sentido del ***humor** y de la ***sátira** de los aspectos ***ridículos** y ***grotescos** de ciertos comportamientos humanos, en la *Farsa dos físicos* y la *Farsa llamada das Fadas*. Alemania cultivará farsas populares y cultas; los Países Bajos, farsas derivadas del teatro francés; los países eslavos, farsas de carácter social; Inglaterra, farsas interpoladas o colocadas como conclusión de composiciones dramáticas serias, con las que no están unidas necesariamente.

A pesar de esta enorme variedad de formas y contenidos, la estructura de todas estas obras, hasta finales del siglo XVIII, se caracteriza por la presencia de algunos elementos que permanecen constantes: palizas, equívocos grotescos, disfraces, etc. Las farsas parodian y satirizan costumbres y defectos de la gente ordinaria, en tono de bufonada carnavalesca pero ofrecen también al vulgo una represalia contra el clero y el poder político y económico que los manipula, contra los rivales,

patrones, los poderosos, que invariablemente terminan apaleados. Se apalea asimismo al amante sorprendido por el marido, pero puede ser también el marido castigado por el rival afortunado; el siervo engaña al señor, el soldado al superior, etc. La farsa divertía al rico y al pobre y se representaba en los pequeños teatros de la corte, en teatros privados, en las plazas, en las ciudades y en las aldeas.

El humor y la risa son fruto de una serie de recursos clásicos en la historia de la farsa: bufonadas y situaciones hilarantes, máscaras grotescas, payasadas, gestos, muecas, etc. Estos mecanismos que utiliza la farsa desatan una forma de liberación o escape de los impulsos del hombre frente a la opresión e inhibición.

En el siglo XVII Molière tomará algunos de estos elementos, el tono satírico y bufonesco de la farsa, y los incorporará en la comedia de intriga, de manera similar a como harán E. Labiche o G. Feydeau con el vaudeville en el siglo XIX, o E. Ionesco y S. Beckett en el siglo XX con su teatro del ***absurdo**.

La costumbre de representar estas piezas al final de dramas serios o de espectáculos de horror (como el *Grand Guignol*) se conservó aún en el siglo XIX (en los programas de teatro se anunciaba como “farsa final”). Se trata en la mayoría de los casos de farsas anónimas, pero hay autores reconocidos que han desarrollado este género: por ejemplo, Charles Dickens en Inglaterra; Kotzebue en Alemania; Eugène Scribe y Eugène Labiche en Francia; Giovanni Giraud y Simeone Antonio Sografi en Italia; P. Fedotov y Dimitrij Lenskij en Rusia; Bretón de los Herreros en España, etc.

En el siglo XIX nació la farsa estadounidense, que en un principio (hasta 1850), tuvo por protagonistas algunos tipos socialmente definidos, como el *yankee*, el *frontiersman* (el hombre de la frontera) y el negro. Después de 1850 se caracterizó por la representación de los grupos étnicos nacionales: el irlandés, el alemán, el italiano, etc. La farsa en aquel país mostraba los problemas de la reciente nación. Hacia fines del siglo XIX la farsa será suplantada por nuevos géneros teatrales que derivaron de ella, aunque no siempre de modo directo: el vaudeville, las varietés y, sobre todo, la opereta.

Con la espontaneidad y la riqueza expresiva de la farsa primitiva se relacionan (en la que se considera la farsa moderna) recursos humorísticos como la paradoja, el absurdo, la ***caricatura**, la ***ironía** y lo grotesco. Se pueden citar algunas importantes composiciones de este género: *L'Ubu roi* (1896), de Alfred Jarry; *La zapatera prodigiosa* (1926), de Federico García Lorca; *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) de Ramón María del Valle-Inclán; *La trompa de Eustaquio* (1942), de Vitaliano Brancati; y *La lección* de Eugène Ionesco.

En estas piezas, especialmente las de del Valle y Lorca, la farsa recupera la función que tuvo desde sus inicios: la de hacer crítica y de actuar con un papel revulsivo frente a la opresión del poder, de la lógica racional (tabúes) o de las presiones religiosas y políticas.

Ximena Ávila

VER: El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; La risa en el teatro argentino de postdictadura: lineamientos para un programa de estudio; Parodia; Realismo grotesco; Risa y aire fresco en la Córdoba de los 70. Teatro, humor y política; Tipos de humor y la risa

BIBLIOGRAFÍA:

ESTEBÁNEZ CALDERON, Demetrio; (1999) *Diccionario de términos literarios*, Madrid. Ed. Alianza.

SALVAT, Manuel (dir.) (1970) *Monitor. Enciclopedia Salvat para todos*, Tomo V, Pamplona. Ed. Salvat.

Gag (del cine a la literatura)

El gag es una figura retórica de la cultura humorística que hizo historia en el teatro, el cine, la televisión y la ***historieta**, es decir, en las artes visuales, más que en la literatura. Más aún, no conocemos estudios sobre el gag literario, como si la materia significante verbal y la tradición narrativa obstaculizaran esta irrupción abrupta del desconcierto risible. De hecho, si buscamos su conceptualización en enciclopedias, como la de Espasa Calpe, se nos dice que el gag es una situación cómica en cine, televisión o teatro “cuyo efecto humorístico funciona independientemente del argumento general de la obra”. Sin embargo, existen diferentes posturas en torno al significado de esta palabra.

En esta ocasión nos proponemos presentar la retórica del gag en la transposición de lenguajes, del cine a la literatura. Para eso haremos una breve descripción de la historia de la figura, desde el gag ***cómico** situacional, a la estética fílmica de Buster Keaton, sus procedimientos y políticas discursivas, para proyectarla en la escritura de César Aira, en lo que postulamos como innovación en la institución literaria argentina.

Edgardo Russo plantea que originalmente la palabra “gag” servía para designar aquellos momentos de improvisación, breves, que un cómico teatral agregaba al libreto. En ese sentido, las intervenciones de Alberto Olmedo en los programas cómicos televisivos, en las que imprevistamente interrumpía el desarrollo de la situación para dirigirse al “cameraman”, producen un giro de innovación en la enunciación televisiva como efecto anti realista metadiscursivo que se generalizó con el tiempo. Se constituyó en un uso muy particular e innovador de la vieja estrategia, que acompañó los cambios en las representaciones de los años 70 inaugurando la “transparencia perdida” de la “neo TV” (Eco, 1995: 200).

Silvayn Du Pasquier coincide con Russo en cuanto al uso inicial de la palabra. El autor plantea que el gag, en su etapa primitiva, surgió como un elemento aislado. La consecuencia de este período fue la práctica de máxima acumulación de gags en el menor tiempo posible. Sin embargo, contruidos así perdían su eficacia, ya que el discurso que los sostenía parecía ser sólo una excusa, un decorado. Poco a poco comenzó a surgir otro tipo de gag, el que propone una transformación del relato fílmico. Buster Keaton fue, quizás, quien primero trabajó en esta línea, basándose en la lógica del discurso fílmico realista vigente en esos años.

Du Pasquier considera el gag como una figura particular del discurso fílmico (figura consistente en la desviación respecto de una norma) que define norma y desviación simultáneamente. El gag se inscribe dentro del discurso realista con la intención de usarlo y descubrir su carácter ambiguo. Por lo dicho, Du Pasquier le otorga al gag dos funciones: una normal, que cabría en cualquier relato que no se construya en base a la ***burla** y otra perturbadora que “subvierte el sentido de esta función normal al revelar la fragilidad de esta norma”. A partir de esta característica, el autor señala una diferencia entre el gag y lo cómico; este último “no perturba en lo absoluto el funcionamiento de la significación en el mensaje fílmico”. El gag, por el contrario, perturba este mensaje desviándolo, inevitablemente, hacia un discurso ***absurdo**. El relato, dice Du Pasquier (1973), se convierte en parásito y no alcanza la “clausura de la polisemia del discurso normal, sino su explotación máxima (...) la enunciación brusca, a través de una sacudida casi surrealista, del vacío del signo realista originario”.

Vemos aquí una clara diferencia con la postura señalada en la enciclopedia Espasa Calpe a la que nos referimos al principio. Du Pasquier señala que el gag nunca produce el absurdo independientemente del discurso perturbado. Buster Keaton, en declaraciones hechas en una

entrevista en 1965, parece coincidir con el planteo de Du Pasquier. Según el actor, el gag es imposible (o inútil) si no mantiene una relación muy estrecha con el asunto tratado.

El gag, dice Du Pasquier, evidencia las normas del relato realista justamente porque se desliza más allá de lo que ellas proponen. Esta propuesta teórica choca con la definición clásica del gag ya que esta última considera un elemento importante su “gratuidad”.

El mecanismo del gag determina que primero se presente la función normal y luego la perturbadora. La primera secuencia “contiene toda la significación del gag” ya que permite presentar el campo donde será aplicado y la norma que rige el discurso. Du Pasquier plantea que esta primera secuencia lleva dentro de sí, como un gusano dentro de una fruta, ese otro posible sentido que luego develará el gag. La segunda secuencia, perturbadora, destruye la lógica de la primera, sin contradecirla, revelando que esta estaba habitada desde otra lógica que no había sido, todavía, explicitada.

Coincidiendo con esto, Russo (1998) plantea que en el gag existen dos momentos: en primer lugar, el desarrollo de un evento previsible y, en segundo lugar, la aparición de una sorpresa que rompe esa expectativa generada antes y que permite ver “una lógica mayor -a menudo devastadora- que aquella que preveíamos”. El gag, dice el autor, es la “función más subversiva que pueda imaginarse en el curso de una ficción cinematográfica”. Hay allí una “puesta en escena” de “una demolición festiva”. Un momento en que toda ley se quiebra, particularmente aquellas que rigen el realismo en el cine.

Du Pasquier agrega que el gag señala, descubre, con mucha más intensidad aquello que destruye que aquello que construye, sorprende, fundamentalmente, no por esta nueva lógica sino por haber demostrado como no válida aquella lógica inicial. Según el autor, es casi imposible señalar la duración de un gag ya que este consiste, justamente, en el pasaje, súbito, de una unidad a otra. Sólo es posible aislar un antes y un después, nunca el gag en sí, dado su carácter intrínseco de ruptura.

Una vez planteado esto, está de más decir que existe una cierta dificultad a la hora de proponer un ejemplo de gag. Especialmente porque en muchos films la propuesta se estructura en base a una cadena de gags en el que uno se apoya en el otro. Retomaremos aquí un ejemplo propuesto por Du Pasquier. Se trata de un gag del cortometraje “Cops” (Los polizontes) de Buster Keaton:

En un momento del film, el protagonista fabrica (utilizando un guante de box y lo que parece ser un pie de lámpara extensible) una especie de “flecha” para señalar en qué dirección girará la carreta que conduce. “The boy” (el personaje de Keaton) ha probado su invento en una esquina desierta: ha corroborado su buen funcionamiento. Sin embargo, al llegar a una esquina concurrida, donde un policía dirige el tránsito, al querer indicar que va a girar a la izquierda, el guante de box golpea al policía tirándolo al suelo. Cuando está tratando de incorporarse, otra vez el guante lo alcanza en plena cara. Aquello que el personaje de Keaton había previsto como un mecanismo para evitar un accidente de tránsito se vuelve aquí justamente el objeto de agresión (involuntaria) que recae precisamente sobre un representante de la ley. Du Pasquier señala que estos objetos utilizados por Keaton para un fin diferente a aquel para el cual fueron creados (un guante de box como elemento de “seguridad vial”) recuperan, en una paradoja, su función original (finalmente, el guante de box golpea brutalmente al policía). Como dice el autor (1973), “el gag consiste en que el sustituto del agente actúa independientemente de él, en oposición con sus intereses”.

Desde nuestra perspectiva, interpretando desde la teoría de la cultura, este gag también permite ver un signo de la modernidad que dejó planteado Benjamín en toda su crudeza. Su reflexión acerca de la manifestación de la violencia, de lo monstruoso, de lo real de la realidad, remite a una cierta “desestetización” expresada en “Fiat mundus, pereat ars”. Esta consigna es hija de la conciencia de que “todo documento de cultura, en la medida de que se erige sobre la sangre, la

injusticia y el sufrimiento, es también un documento de barbarie” (cit. en Pardo, 1998: 62). La violencia del gag no hace sino desnudar la violencia, en este caso, del guardián del orden, la violencia de todo orden. ¿Por qué tiene efecto humorístico? Por el placer que provoca la liberación momentánea, sorpresiva, inesperada, del cumplimiento obediente del mandato de dar la respuesta previsible según la ley, con un cierto distanciamiento de la víctima que no sufre daños mayores que los riesgos de su oficio.

Felix Martialay sugiere que Mack Sennett debe ser considerado el creador del gag. Chaplin, los hermanos Marx, Harold Lloyd y Tatí trabajaron, todos ellos sobre un esquema de comicidad propuesto por este canadiense. Este esquema se puede delinear en dos aspectos: uno, cumplir con la doble regla de confundir a una persona con otra y de faltarle el respeto a alguien superior y, dos, cierto aire de “locura y libertad” que, poco a poco, ha quedado relegado a los ***dibujos animados** en el mundo de la imagen. Dentro de estos dos aspectos, Martialay incluye la presencia de lo ilógico, lo insólito como esencia del absurdo y el ritmo desenfrenado, entre otras características.

Ahora bien, el uso del gag que hace César Aira¹⁰ en su narrativa es uno de sus particulares procedimientos, por el que se diferencia tanto de la tradicional novela humorística en sentido estricto (en la que predomina la ***parodia**, la ***caricatura**, la ***ironía** y el ***chiste**, con sus cruces e hibridaciones) como de la escritura totalmente absurda, ya que el gag es una perturbación brusca, surrealista, imposible, del cauce del relato. Por eso su efecto es más demoledor que otros procedimientos que sostienen las narrativas en clave de ***humor**.

Una literatura de gags, y también un gag en la literatura argentina, la narrativa de César Aira experimenta transponiendo esta figura retórica cinematográfica al relato escrito. Lo ilógico, insólito, absurdo y en ritmo desenfrenado son las características de los gags aireanos que generalmente se encuentran cerca del final de sus novelas. Este procedimiento no es el de todos los relatos de Aira, cuya producción ronda el medio centenar, sino de aquellos que transitan en los cauces de un estilo pseudo realista, en los que el lector puede reconocer secuencias más o menos verosímiles en buena parte de la historia, protagonizadas por actores antropomorfos referenciales, siempre en el marco de ese permanente juego irónico o paródico con las representaciones genéricas. Es el caso de *La guerra de los gimnasios*, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *La villa*, *Las noches de Flores*, *Pequeño monje budista*, en que hasta casi las últimas páginas, el lector se entrega confiado a la lógica de la intriga. Hacia el final, la perturbación del discurso realista con la aparición brusca de lo fantástico, cósmico, sobrenatural, caricaturizado y/o parodiado como género masivo, desvía el relato hacia un discurso absurdo.

El pequeño monje budista de la novelita homónima se revela en las dos últimas páginas como un producto inacabado en MP3 escapado del mundo virtual, por ejemplo. Se explota al máximo la polisemia del discurso normal (lo opuesto a su clausura), sus espacios en blanco, en una enunciación brusca, en poquísimos renglones, cuando la vertiginosidad de las acciones se desenfrenaron, a través de una sacudida surrealista del vacío del signo realista originario: todas las numerosas descripciones del monje, su tamaño, sus acciones, sus vínculos, etc. se resignifican como indicios de lo que irrumpió como insólito. Escrito desde la focalización de los turistas franceses que contratan al pequeño monje como guía por Corea, el lector participa de la perspectiva del turista extranjero y como tal, casi no toma nota de las “anomalías” que tuvieron que hacerle prever la sorpresa, el gag por el que el pequeño sabio se convierte en un frankenstein cibernético. El relato oculto, esta vez el del inconmensurable poder de las nuevas tecnologías capaces de emular la creación de los seres vivos, a tal punto que sus criaturas escapan a medio terminar hacia este nivel de realidad, explota comiquizado. Hacia el final, el gag al mismo tiempo que “le toma el pelo” al lector, como el monjecito se lo tomó a los turistas europeos en busca de exotismo, lo hace reír

¹⁰ César Aira es un escritor argentino nacido en Coronel Pringles en 1949, prolífico e innovador.

porque lo ominoso de la invasión de otro nivel de la realidad se transforma. El relato focalizado ahora en el pequeño monje narra sus apuros por llegar a la transmisión televisiva en que se va a enseñar, mediante un modelo, cómo localizar el clítoris. Como dijimos a propósito del gag cinematográfico, este también evidencia las normas del relato realista justamente porque se desliza (más bien, se desbarranca) más allá de lo que ellas proponen; en consecuencia no es un procedimiento gratuito, es humorístico y no solamente cómico. La secuencia del gag destruye la lógica realista, sin contradecirla, revelando que esta estaba habitada por otra lógica que no había sido, todavía, explicitada. Se trata de una demolición festiva que, como en las novelas de Aira se encuentra al final, lo que se “arruina” es toda la novela, operación que a algunos lectores irrita y a otros, divierte: los que participan del jolgorio destructor de las certezas.

La irritación del lector fue un efecto bastante extendido con la lectura del final, un gag de aquellos, de *La guerra de los gimnasios*. Editada por Emecé para la Biblioteca del diario La Nación, llegó por este medio a un público desprevenido, más amplio y heterogéneo que el compuesto por el previsible lector aireano. La trama de la novela, en el polo opuesto a la citada *ut supra*, está ambientada en el familiar barrio de Flores y tiene como protagonista a un típico joven clase media argentina venida a menos, que se gana la vida y ayuda a su familia y a su madre enferma con su trabajo en la televisión. En sus ratos libres va al gimnasio para obtener un físico que “despierte deseo en las mujeres y temor en los hombres”. En la rutina en los aparatos del gimnasio propiedad del gigantón Chin Fú, irrumpe la guerra desatada por la competencia, lo que parece no tener mayor incidencia en la vida del joven. Hay una serie de acontecimientos, o casi acontecimientos, de rutina doméstica, que se ven horadados por chispazos de lo siniestro que ronda, ambiguo, los límites de la representación de la “realidad” referencial: la madre tiene una enfermedad hereditaria llamada “lebrosis”, descrita con términos que rodean, en perífrasis eufemística, la conversión de su rostro en el de una liebre. Pero estos eufemismos, la ambigüedad con que se representa el gigantismo de Chin Fú, cuya oficina, en la que se pasa horas viendo dibujos animados, es no sólo pequeña, sino con una media puerta, que deja entrever la posibilidad de un personaje maravilloso como el genio de la lámpara de Aladino, a medias entre lo trágico de la guerra y la enfermedad y lo cómico de sus representaciones, construyen una atmósfera levemente siniestra. La escritura con focalización interna en este personaje, Ferdie, hace que el lector participe de su miedo a la transformación hereditaria en monstruo, a ser víctima de la guerra (más aún, por su carácter de astro televisivo, se convierte en centro de las injurias del enemigo), a lo desconocido del amor y la sexualidad. Esta expectativa por lo ominoso se produce con chispazos de comicidad grotesca y fábulas, de dibujos animados, como la aparición de la mano supuestamente de Chin Fú para eliminar a los enemigos desde el balcón del gimnasio:

“... fueron despedidos hacia el espacio por una mano colosal que asomó entre los vidrios dorados del balcón. Era una mano del tamaño de una cama matrimonial, inflada a reventar, en látex rosa fosforescente como un guante de lavar vajillas” (Aira, 1993: .63).

Se produce un humor siniestro que recorre todo el relato hasta las últimas diez páginas, siniestro porque se comiquiza un mundo amenazante en su cercanía. Hasta que en las páginas finales, el gag destruye el entramado con el agigantamiento desde la miniaturización de Chin Fú, quien salva a los protagonistas de la destrucción subiéndolos a sus hombros rumbo al cosmos, en el que se pierde un cerebro convertido en liebre. El dislate total, el ingreso definitivo a la fábula, activan el sinsentido que se había venido colando por los intersticios del mundo razonable pequeño burgués.

Vemos entonces que ya se trate de un gag que se instala en el exotismo como representación precisamente de su antítesis en la globalización tecnológica, o en la cotidianeidad de un barrio y de

actividades de la clase media argentina, como irrupción de lo fabuloso de dimensiones cósmicas, esto produce un desvío irremisible, un viaje de ida, comparable a los de Buster Keaton.

La política de este tipo de humor, de esta retórica del gag, tiene su fundamento en la teoría humorística de ***Macedonio Fernández**:

“En Humorística los sucesos, el suceso mínimo necesario, no se proponen la creencia en el sucedido sino sostener una expectativa de entender y derivarla instantáneamente a un segundo de creencia en lo absurdo. (...) En ese sentido, el absurdo creído por un momento libera al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad, límite a la riqueza y posibilidad de la vida. (...) lo esencial es la obtención de un momento conciential de absurdo creído; la connotación hedonística espiritual radica en la entrevisión de la todoposibilidad intelectual, que tiene resonancia liberatriz”. (Fernández, 1990:305)

Esta risa, ahorro de gasto psíquico frente al desastre, se adscribe a lo que Zizek (1992) llama una risa kínica, a diferencia de la risa cínica, propia de la ideología ídem, hegemónica en la contemporaneidad; la fórmula, propuesta por Sloterdijk, sería: “ellos saben muy bien lo que hacen, pero aún así, lo hacen” (semejante a la “sociedad humorística” de Lipovetsky: cordial, narcisista, cool). En cambio, el kinismo representa el rechazo de la cultura oficial por medio de la ironía y el sarcasmo, remite a Diógenes y su práctica de la invectiva y la tomadura de pelo. Es un humor molesto, como el de los personajes de L. Carroll: frente a la victoriana amabilidad de Alicia los representantes del *non sense* responden con una sarta de insultos. Esto que en la producción de Aira se manifiesta en una escritura elegante y correcta pero que en todo momento expone al lector a la banalidad, la trivialidad o la irrepresentabilidad, en los gags de Keaton tiene su precursor con la “sonrisa seria”.

Eugenia Almeida y Ana B. Flores

VER: El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Humor y vida cotidiana; Juegos de palabras.

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César (1993) *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé.

(2005) *El pequeño monje budista*, Buenos Aires, Mansalva.

DU PASQUIER, Sylvain (1973) “Los gags de Buster Keaton” en METZ, ECO et al, *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.

ECO, Umberto (1995a) “La transparencia perdida”, en *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, ed. Lumen, ed. De la Flor.

FERNÁNDEZ, Macedonio (1990) “Para una teoría de la humorística”, en *Teorías*, Buenos Aires, Edit. Corregidor.

GILLET, J. y BLUE, J. (1967) “Reportaje a Buster Keaton” en CHAPLIN, KEATON et al, *El humor en el cine.1* Buenos Aires, Ediciones la loca poesía, Colección El Traumatropio.

Gran enciclopedia Universal (2005) Vol. 17. Bs. As. Espasa Calpe, Clarín.

MARTIALAY, Félix (1967) “Marck Sennett, el hombre que desmontó la teoría de Bergson sobre la risa” en CHAPLIN, KEATON et al, *El humor en el cine.1* Buenos Aires, Ediciones la loca poesía, Colección El Traumatropio.

PARDO, José Luis (1998) “La estética de lo peor”, en *revista de Occidente*, N.º 201, Madrid.

RUSSO, Eduardo (1998) *Diccionario de cine*, El Amante cine. Buenos Aires. Paidós.
ZIZEK, Slavoj (1992) *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Grotesco

Del italiano *grotta*: “gruta”.

El grotesco involucra varias acepciones en el campo artístico, especialmente en su vínculo con aspectos de la vida humana o de la naturaleza que fueron siendo silenciados u constituidos en tabú a partir de preceptos o reglas culturales diversas. En parte es así por el secular rechazo al señalamiento de las “pasiones bajas” en las Bellas Artes o por ser una evidencia de procesos imaginativos relacionados con representaciones del mal tales como lo monstruoso, lo escabroso, lo escatológico.

Su ingreso en el campo del arte o, al menos una de sus evidencias más antiguas, indica su presencia en la ornamentación renacentista en el siglo XV o XVI, como “el sueño de los pintores”, entendiendo con este a las representaciones oníricas que escapaban a las reglas de lo aceptable según el decoro. Se trataría de un desprendimiento en la forma habitual de los objetos, utilizada en el ornato plástico o arquitectónico y en la imprenta de libros (ex libris, letras capitales, ilustraciones de márgenes o finales de imprenta) e indicador posiblemente de la destrucción de un orden. Esto supondría la participación del artista en la creación de imágenes que integrasen un mundo diferente o basado en figuras cuyo parangón en la naturaleza no existiera sino como combinación de elementos de orígenes diversos. La prolongación de la línea que se enrolla o de los cabos de formas lineales en figuras animales o vegetales muestra motivos que no envían a una representación de alguna entidad del mundo empírico, pero suponen una estructura o una recurrencia en un plano uniforme, negro o el blanco de la hoja. Este detalle se llamó “grotesco” a diferencia del “arabesco” en que la perspectiva distingue dimensiones de hojas y flores, con respecto a elementos del mundo animal reconocibles e individuales. Los antecedentes del arabesco llevan al intercambio entre manifestaciones artísticas griegas, romanas e islámicas, manifiesto en el arte del Mediterráneo.

Hacia 1575, la ornamentación en forma de rollo o espiral es reemplazada por detalles que dan a percibir la deformidad. Mezcla de lo humano y animal, estas imágenes poseen el apelativo de “monstruoso” otorgado por Fischart en un escrito sobre arte en que describe cajas o botijas decoradas y con forma extraña como motivos “fantásticos”, “gruta-grotescos”. La expresión que da origen a la palabra “grotesco” provee semas indicadores de algo oculto, que sale de una gruta, que se esconde o debe esconderse. Por ello, en la cultura cristiana suelen constituirse representaciones de lo diabólico y maligno en un espacio similar: la caverna o la gruta.

Montaigne, en sus *Ensayos*, desplaza la semántica del término de las artes plásticas o decorativas a la literatura, al referirse a sus ensayos: “¿Qué otras cosas son... sino grotescos y cuerpos monstruosos, compuestos de diversos miembros, sin figura determinada y sin tener un orden y una proporción que no sean causales?” (Montaigne, *Essais*). El ensayo, género nuevo en el siglo XVI, a diferencia del tratado o de la glosa, sería un desprendimiento de la reflexión volcada sobre una escritura cuya lectura podría resultar similar a la percepción visual de los “sueños de los pintores”, dada su derivación argumentativa en forma de árbol que deriva ramas de reflexiones hacia diferentes lugares de un espacio discursivo. Otro elemento interesante de esta aclaración de Montaigne indica la proyección en la palabra escrita de un yo que habla por sí, desde su espacio íntimo hacia lo público, dejando ver aspectos secretos e individuales carentes de los valores del orden y la coherencia de la razón como forma de conocimiento.

En el XVIII el uso en alemán del término se relaciona de nuevo con el concepto de “el sueño de los pintores”, ya referido por Gottsched a la imaginación que crea monstruos “que podrían llamarse ensueños de gente despierta” (Kayser, 1964: 217), en las obras de poetas y pintores poco hábiles. También se registra su uso en sentido figurado, para remitir a la realización de acciones “de manera grotesca”; es decir, extravagante, ridícula, bizarra o fantástica, e incluso caprichosa. En la

acepción del *Diccionario* de la Academia Francesa, en 1694, ha dejado su aspecto macabro o monstruoso, dando lugar a este sentido, que provoca una sonrisa despreocupada. Esta línea de interpretación es la que utilizan Rabelais, Corneille, Scarron y Cyrano de Bergerac (Kayser, 1964: 27) en sus obras dramáticas y novelas. El personaje “grotesco” (para Jaus, el “héroe grotesco”) posee estas características, que suponen también la exageración de alguna de sus cualidades, especialmente aquellas que podrían dar realce a valores o actitudes cuestionadas socialmente (*El enfermo imaginario* de Molière, o los personajes de *Gargantúa y Pantagruel* en Rabelais).

Hacia 1771 las lenguas alemana y holandesa reúnen estos elementos de la pintura o escultura para retornar sobre el aspecto de la deformidad, no natural y hasta extraño, que provoca la risa por la presencia no habitual de seres y objetos en lugares o espacios conocidos o reconocibles.

El siglo XVIII, en la propuesta hegemónica de la regla y el orden como regulaciones de la vida social, incluye al grotesco en tanto representación del pecado y de la perdición como indicadores de un error o falta que debe ser subsanada. Lo bajo, lo oculto, e incluso lo incomprensible de las representaciones exageradas o de objetos no existentes (fantásticos) se ven cuestionadas por el cristianismo (más aún el protestantismo europeo), por la elusión de la seguridad, de la regla en la creación de un mundo *sui generis*, “nocturno e ilógico, que no permite al contemplador ninguna interpretación racional ni emocional” (Kayser, 1964: 40). De allí que se utilice como adjetivo, transfiriendo el procedimiento del estilo a las propiedades de un objeto en particular, una acción específica –“es una acción grotesca”, entendiéndola como burda, mal realizada o falaz-.

De allí en más, las derivaciones del concepto se incorporan en la cultura como adjetivo, ya despojado del inicial significado de “el sueño de los pintores”, aunque no desprendido de su connotación –tan claramente señalada por Bajtín- relativa a lo bajo en el esquema de las pasiones renacentistas.

En el siglo XX y en lo que va de este se extiende su significado hacia dos corrientes al menos fundamentales: a) como un *estilo* artístico emparentado con una política del exceso, de la distorsión en una imagen o cuerpo, o de la máscara, con lo cual se marcan aún más los rasgos del defecto, del resguardar lo bello tras lo “feo” o lo improbable –es la actuación sobre los cuerpos que se defectúan, como respuesta a la imposición de cánones corporales de belleza-. Como estilo, es risible porque produce un efecto de lectura en que el objeto o representación subjetiva son focalizados en el verosímil que brinda el propio estilo, ya que no construye objetos nuevos sino que recupera en un diálogo de sentido aquellas propiedades definitorias pero quizá menos evidentes. La fealdad de un cuerpo humano, los límites del propio organismo –tal como es señalado por Bajtín con respecto a las funciones corporales: indican el límite con lo abyecto y lo deseable-, se verosimilizan y crean una risa explosiva que involucra el reconocimiento de esos mismos rasgos en uno/a mismo/a. Es decir, es grotesco porque estos rasgos escandalosos o “feos” fueron culturalmente considerados lo opuesto a lo sublime y en trío con lo ***cómico**, cuando podría argumentarse que son en ambos casos el ***absurdo** de tales extremos, ya que según Kant, lo sublime es también informe en la naturaleza (Lozada, 2006: 116). Al respecto, las representaciones de lo ignominioso en imágenes del barroco y el renacimiento muestran seres “naturales” disformes; por ello se puede ver esta polémica estética silente en las actuales manifestaciones culturales centradas en el hallazgo de lo *grotesco* como calificación en la naturaleza o en el cuerpo. Ligamos esto a la risa por lo “asqueroso”, o al morbo de las representaciones físicas del propio cuerpo humano en el arte plástico performativo, en el retoque fotográfico de la pornografía y en las estéticas relacionadas con el rock, el grunge y lo gótico –Marilyn Manson, el artista norteamericano transgénero titula una de sus canciones “The Golden Age of Grotesque” aludiendo a un estilo dentro de lo que se califica como tal y una melancolía por un mundo que ha perdido sus excesos- y, b) como indicación de aquello grotesco que forma parte de la existencia *per se*; es decir, que instala la pregunta ¿qué de grotesco, por ende risible, existe en el ámbito de la vida social por sí mismo y que puede ser exhibido, puesto en evidencia?

En ambos casos, la cultura contemporánea lo considera entre sus manifestaciones globales, tanto a través de *lo visual* –el film, la fotografía y el ***dibujo animado**; el cine “gore” en que la sangre y las vísceras son el objeto fetichizado, también en el ***chiste gráfico** o la ***historieta** como la del argentino Max Cachimba, por ejemplo- como en *las artes verbales* a leerse, por ejemplo, en los 60, en fragmentos de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes o en poemas de Lezama Lima; en los blogs que narran hechos aberrantes y cuya estrategia discursiva consiste en crear representaciones hiperbólicas que caracterizan regulaciones genéricas experimentales, como en los textos de Pedro Lemebel. También en *el cuerpo mismo* o *actuaciones sociales*, el uso del grotesco en el cuidado estilo de las drag's queen o en las manifestaciones carnavalizadas que se muestran en programas de chanzas o cámaras ocultas, en las prácticas escolares del sketch o imitaciones e incluso en el estilo “bizarro” que toma elementos del grotesco como una faceta humorística.

En Argentina, la dramaturgia toma elementos de este estilo en la obra de Armando Discépolo y luego Roberto Cossa, en *La Nonna* (1977), que en las puestas en escena muchas veces es obviado y en otras expuesto. Es el llamado “grotesco criollo”, también ejercido por el Teatro del Pueblo en los años 20 y 30 cuyas características se proyectaron luego a programas televisivos, especialmente en los años 80 en personajes como los de las comedias de Darío Vittori y Minguito.

En las tres grandes manifestaciones consideradas, podríamos reconocer desde Bajtín que se trata de una transferencia de lo espiritual, abstracto y elevado a un plano corporal, material y en cierto modo, oculto hasta el carnaval: la carne, el exceso y el rebasamiento que da cuenta, finalmente, de las pasiones humanas. Por ello, Bajtín habla de ***“realismo grotesco”**.

En términos generacionales, la cultura juvenil argentina produce muestras del grotesco en las representaciones que tematizan el *engendro* –“sos un engendro” es un mensaje repetido en los formatos sociales de la red como en los fotologs y los sitios de intercambio de mensajes- y con ello una risa que señala el margen entre la aceptabilidad y lo negado por la cultura adulta. Esto es, utilizar el *engendro* y un registro grotesco en relación a los vínculos entre las diferentes identidades e individuos. El matiz grotesco de las denominaciones o apodos, en el exceso que señala como en una tinta negra los límites impuestos por los adultos a las acciones de los jóvenes, marcan también una estética opuesta a la línea recta y pulcra hegemónica del mundo adulto en las reglas sociales aceptadas para, a su vez, marcar la diferencia generacional en las conductas. El *grotesco*, entonces alude al dismorfismo adolescente, a los cambios y a las conductas ligadas al vómito, a la experiencia de la sexualidad y a los excesos en la apropiación de valores u objetos de placer considerados adultos. De allí que la risa soez sea una marca constante de la capacidad de los jóvenes para señalar el señalamiento: alusiones a lo informe, a lo “anormal”, al defecto como broma aceptada por el grupo. Sus expresiones en la elección de prácticas ligadas a aquellas zonas de la vida que son negadas a la visibilidad en referencias directas: lo sexual, lo escatológico, los excesos del juego inter pares dibujan también las pasiones bajas y los asuntos del cuerpo, como señala Bajtín. Es realista porque es grotesco y es risible porque es realistamente grotesco.

Susana Gómez

VER: El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Humor.

BIBLIOGRAFIA:

BAJTIN, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires. Alianza Estudio.

KAYSER, Wolfgang (1964) *Lo grotesco, su configuración en la pintura y en el arte*, Buenos Aires, Nova.

LOZADA, José Manuel (2006): “Victor Hugo et le grotesque”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 21, 115-124

Historieta

En Italia la llaman “fumetti”, en Francia “bande dessinée”, en Brasil “quadrinhos”. El mundo angloparlante la conoce como “comic” (aunque es un nombre anacrónico, ya que remite a las primeras historietas, de corte humorístico). En España le dicen “tebeo”, en honor a una vieja revista llamada TBO.

En Argentina hablamos de “historieta”. Lo primero que deseamos hacer es orientar la atención a las últimas tres letras de esta palabra, hacia lo que Marcelo Birmajer llama el “disolvente eta”. Según Sasturain, esa partícula trae implícita una “simpática desvalorización”. Oscar Steimberg señala que historieta es a historia lo que camioneta a camión, camiseta a camisa y motoneta a moto. Para Gociol y Rosemberg, ese nombre es la consecuencia de un “nacimiento bastardo”.

Catalogada, en el mejor de los casos, como un arte menor, la historieta ha tenido que recorrer un camino muy largo para ser tenida en cuenta como una expresión artística. Y aún hoy se discute si lo es. Algunos autores, como Alfredo Grassi, la consideran un género literario menor, reconociéndole, principalmente, su función de entretener pero haciendo hincapié en sus posibilidades pedagógicas.

Adherimos aquí a la definición de Daniele Barbieri quien considera la historieta “una narración construida mediante la integración visual de dibujos y textos, en forma de secuencia (la suma horizontal de *cuadros* o *viñetas*, leídas de izquierda a derecha, en el mismo sentido que la palabra impresa) que trata el desarrollo de las acciones y los escenarios en que éstas se producen” (1993). Sin embargo, es necesario agregar otras características: la historieta se presenta en entregas sucesivas (a través de las cuales puede leerse una cierta continuidad temporal y espacial de lo narrado), debe tener personajes estables y las palabras que se incluyen en la imagen, en la mayoría de los casos, deben estar encuadradas en un globo.

Nos adentramos así, en los *elementos formales*. Jorge Rivera menciona, entre ellos, a la viñeta (o cuadro), la organización en tira y el globo. Si descomponemos el relato de la historieta, podemos considerar la viñeta como la menor unidad narrativa. En sus presentaciones clásicas, la viñeta (también llamada cuadro, panel o escena) suele presentar un formato cuadrado o rectangular. En sus expresiones más modernas este formato puede ir variando según la búsqueda de cada autor. Una viñeta junto a otras configuran una sucesión (generalmente horizontal) que dan forma a una secuencia narrativa mayor. A esa sucesión se la conoce como “tira”. Por último, el globo es el espacio en el cual se presentan los diálogos o pensamientos de los personajes. Dentro del globo existen convenciones para representar lo dicho, lo gritado, lo pensado y lo soñado entre otras posibilidades. Otros elementos mencionados por el autor son: el cartucho o didalisca (texto que aparece entre dos viñetas y que puede establecer un vínculo, de espacio o de tiempo, entre ambas o completar el significado de una acción); el epígrafe (texto que aparece al pie de la viñeta, propio de las primeras etapas de la historieta, antes de que se impusiera el uso del globo) y los signos cinéticos. Las metáforas visuales y la metonimia en globo (recursos muy utilizados en la historieta) junto al concepto de polifonía, los posibles usos del encuadre y los índices de * **ironía** son analizados en el artículo referido al * **chiste gráfico**.

Otra característica del género, según Oscar Steimberg, se relaciona con un modo de producción muy particular: el trabajo en equipo. En general, salvo casos específicos (como *Dick Tracy*) una persona elabora el guión y otra el dibujo. Pero el “trabajo en equipo” no se refiere sólo a eso. Hay muchos casos de personajes que fueron continuados por historietistas diferentes. Incluso fue muy usual que un dibujante se encargara, en los diarios, de la tira diaria mientras que otro era el responsable de la plancha dominical. Ante el éxito de una historieta, suelen tomarse

“colaboradores” que se ocupan de distintos aspectos del trabajo. Sin embargo, no todos pudieron adaptarse a este proceso. Foster, creador de *El Príncipe Valiente*, nunca quiso delegar y eso lo obligó a dedicar todo su tiempo a una única historieta. En otros casos, el producto es tan personal que nadie considera posible que alguien, que no sea el autor, pueda continuarlo. Actualmente, algunas historietas clásicas son producidas en lugares muy lejanos del que las vio nacer: *Batman* es dibujada por el cordobés (residente en Rosario) Eduardo Riso, *La Sirenita* es dibujada por tres historietistas de La Plata y, desde Mendoza, Jorge Santillán (cordobés) envía su trabajo sobre manga japonés para ser publicado en Japón.

Rivera plantea que la historieta se relaciona con el mundo de lo cotidiano y analiza esta relación en dos de sus aspectos: el vínculo que se establece con la publicidad, por un lado, y con la moda, por el otro.

A pesar de todo lo dicho la historieta no consigue ser definida en su totalidad mediante la simple mención de estas características. Es necesario, creemos, tener en cuenta la propuesta de Barbieri de pensar la historieta como un ambiente que puede ser habitado. Esta idea será retomada más adelante, al analizar la relación de la historieta con otros lenguajes.

Historieta y publicidad

Ya desde 1913, en “Caras y caretas”, historieta y publicidad estaban estrechamente relacionadas. *Viruta y Chicharrón* (personajes fundacionales de la historieta argentina) publicaban una marca de cigarrillos y, años después, un aperitivo. Incluso surgieron personajes con la intención de promocionar ciertos productos: *Las aventuras de Chic Lets* (Chiclets Adams), *Las andanzas del gaucho Relamido* (jabón El Gaucho), *Las Aventuras de Quakita y Quakito* (avena Quaker) y *El gaucho Rendija* (relacionado con la industria del tabaco). Son muy recordadas, también, las historietas del *Pibe Bazooka* que eran incluidas en el envoltorio del chicle de mismo nombre. No olvidemos el origen de *Mafalda*, producida originalmente para promocionar una línea de electrodomésticos.

Por otra parte, es necesario señalar la influencia que ha tenido la historieta, su lenguaje y sus códigos sobre la publicidad en general, más allá de que esta incluya o no personajes reconocidos.

Por último, quisiéramos mencionar una ***parodia** de esta relación: historietas, particularmente las del coyote y el correccaminos, que incluían referencias a la marca Acme, marca a la que Birmajer llamó un “monopolio del desierto”.

Historieta y moda

Muchos autores ponen un especial énfasis en retratar ciertos objetos que van configurando cada época. Puede reconstruirse así la estética de determinado período, su desarrollo industrial y muchos aspectos de la vida cotidiana que, a veces, se condensan en los objetos que los individuos consumen.

Esta relación de ida y vuelta entre “el mundo de lo cotidiano” (como lo llama Rivera) y la historieta, también puede observarse en las expresiones o modismos que, usados por los personajes, poco a poco la gente fue incorporando a su vocabulario. Se adoptaron, también, sobrenombres que hacían alusión a ciertos personajes de historieta y que permitían clasificar a los demás (o a uno mismo) dentro de ciertos “tipos” o “patrones”. Se volvió cotidiano referirse a alguien como un “Fulgencio” (para señalar sus aspectos infantiles) o como una “Cholula” (para referirse a alguien que se desvive por las “estrellas” del espectáculo).

Historieta y propaganda

En la producción estadounidense el vínculo que se estableció entre propaganda e historieta es evidente. Steimberg menciona algunos casos, como *Little Orphan Annie*, que presentaba una visión paradójica: una huérfana pobre que desconfía de los sindicatos y que con sus acciones respalda las ideas políticas, conservadoras, del partido republicano. Como un ejemplo del posicionamiento ideológico de ciertos autores de historietas, podemos mencionar a Caniff quien, a partir de 1937, se refiere a los japoneses como los “invasores”. Seguramente no hace falta insistir en cómo, en determinado momento, algunas historietas reflejaron el espíritu anticomunista (Macartista) que dominó los EE. UU.

En otros períodos históricos, se han criticado posiciones ideológicas alternativas. Es famosa la anécdota que se presenta, en un momento, en la historieta *Li'l Abner* (de Al Capp): A raíz de un error científico, todos los personajes que se han bañado últimamente sufren parálisis. Los únicos que pueden moverse son los estudiantes pacifistas (una forma particular y complicada de catalogarlos de “sucios”). En ese momento, los rusos invaden. Por supuesto, los estudiantes pacifistas son totalmente inoperantes a la hora de repeler la invasión. Habrá que esperar a que la parálisis de los demás se disipe para poder “reconquistar” el territorio.

En otros casos las alusiones políticas no son explícitas aunque pueden dejarse leer. En 1940, *El Príncipe Valiente* lucha contra los Hunos (“Huns”, en Estados Unidos es sinónimo de “alemán”). Durante la década del 40, *Superman* (como muchos otros superhéroes) se dedicó a combatir a los enemigos de los Estados Unidos. Esta propaganda ideológica y este posicionamiento político no era unilateral, la historieta era tomada muy en serio por Goebbels quien, en 1942 y luego de un triunfo de Superman sobre los alemanes, escribe “Superman es un judío”. Una posible vía de estudio podría ser analizar de qué manera se construye el estereotipo del musulmán en las historietas de la primera década de este siglo.

Según Masotta, en Estados Unidos la historieta, no sólo se ha usado, como en otros países, para la publicidad y la propaganda, sino que se encuentra claramente integrada a la sociedad y muy fuertemente relacionada con las instituciones que se interesan en la “integración y el status quo social”.

En diferentes países de Latinoamérica ha sido habitual que ciertos procesos de transformación social o económica hayan sido tratados, como forma de presentarlos a la población, a través del formato que ofrece la historieta.

Fanáticos y detractores

Desde su aparición, la historieta ha generado grandes debates en torno a su existencia. A mediados del siglo XX, en los Estados Unidos, el doctor Wertham presentó el libro *La seducción del inocente*, donde señalaba la mala influencia que podían ejercer las historietas sobre los niños. En nuestro país, Victoria Ocampo se ocupó de escribir en contra del género. Steimberg señala que también hubo partidarios que insistieron profundamente en su potencial pedagógico, incluso algunos de ellos (desde una posición que, creemos, no le hace justicia al género) la señalaban como un posible camino a lecturas “más serias”. Con respecto a esta supuesta potencialidad, distintos estudios realizados por organismos de educación demostraron que no se percibía mayor aceptación

en mensajes (de contenido pedagógico) presentados a través del formato de la historieta. Steimberg opina que lo que develan ambas posiciones es el considerar la posible incidencia de cada historieta sobre el organismo social visto como “disponible y maleable”. En los años 60 surgiría (en el mundo y en nuestro país) un interés teórico en torno a la historieta. Un interés proveniente, fundamentalmente, de la semiótica.

La relación con otras expresiones artísticas

Steimberg señala que aunque la historieta haya nacido como un producto popular y masivo, meramente centrado en el entretenimiento, con el paso del tiempo pudo desarrollar una búsqueda estética a nivel gráfico que se basa en tres vertientes. La primera, relacionada con el dibujo y la pintura, toma como referentes principales a los clásicos como modelos a seguir (Miguel Angel, por ejemplo aparece en *Tarzán* de Hogarth). La segunda se relaciona con la ***caricatura** y el cartoon de los dos siglos anteriores: allí vemos aparecer el ***grotesco** en historietas como *Los sobrinos del capitán*. La última vertiente se refiere a búsquedas relacionadas con la secuencia gráfica. Es decir cómo se trabaja dentro de y entre las viñetas.

Masotta plantea que la historieta no puede nunca dejar de comprometerse en el sentido de que no presenta “tipos” sino siempre un individuo en particular que tiene una ubicación histórica determinada, en cierto escenario, con ciertas características propias que le da su personalidad y que siempre está inserto en un grupo social determinado. Se nos cuenta una historia concreta. Por ello, el autor plantea que en la historieta todo significa, todo es “social y moral”. De esta manera, el género puede considerarse pariente lejano de la pintura teniendo, en cambio, una relación estrecha con la literatura. En base a este concepto, Masotta hablará de (y en algún momento fundará una revista con ese nombre) *Literatura dibujada*.

Retomaremos ahora el planteo de Barbieri de considerar la historieta como un ambiente. Los lenguajes, considerados por el autor como ambientes, están en una permanente relación que los entrecruza. Al mismo tiempo, aunque haya entrecruzamiento, podemos hablar de una cierta autonomía de cada lenguaje con respecto a los otros. Podemos pensarlos como ecosistemas en los que siempre hallaremos fronteras, cruces y encuentros. Es en función de esta idea que Barbieri plantea cuatro posibles relaciones entre el lenguaje de la historieta y otros lenguajes. Esas cuatro relaciones son:

- La inclusión: un lenguaje está incluido en otro. El autor propone el ejemplo de la historieta como parte del lenguaje de la narrativa.

- La generación: un lenguaje es generado por otro, surge como derivación histórica de otro. El ejemplo propuesto señala a la historieta como derivado de la ilustración y la caricatura.

- La convergencia: lenguajes que, en algún aspecto, convergen. Se trata de una relación de parentesco horizontal ya sea por compartir antepasados (la relación entre historieta, pintura y fotografía) como por compartir ciertas áreas expresivas (la relación entre historieta, poesía, música, teatro y cine).

- La adecuación: un lenguaje se adecua a otro, lo remeda, lo cita. El caso por excelencia sería la relación entre historieta y cine.

La propuesta de Barbieri, entonces, consiste en pensar la historieta como un hecho cultural en permanente relación con esos otros lenguajes con los cuales se entrecruza. Otros teóricos han buscado hacer hincapié en las características propias de la historieta. Es un aporte interesante ver cómo el autor echa luz sobre estas características, pero recorriendo un camino distinto: el de señalar las relaciones de este lenguaje con otros que lo rodean, lo atraviesan, le dan, también, su identidad.

Historieta e ilustración

Barbieri señala la diferencia básica entre ilustración e historieta: la imagen de la primera comenta (agrega algo al relato) y se caracteriza por ser más descriptiva que narrativa. La imagen de la segunda cuenta (es decir, es el relato). La ilustración, entonces, privilegiará todo aquello que le permita ser más informativa; cuenta con una sola imagen para transmitir su mensaje. La historieta, por el contrario, se apoya en la sucesión de viñetas. Se trata de una diferenciación difícil si tomamos una viñeta aislada dentro de la historieta. Estos dos lenguajes están profundamente emparentados, aunque comenzaron a separarse en los años treinta del siglo pasado.

Historieta y caricatura

Como toda imagen, la que nos ofrece la historieta se ve obligada a seleccionar ciertas características de los objetos para reproducirlos. Toda representación conlleva esta selección. Pero cada lenguaje ofrece diferentes instrumentos para plasmar estas características. La imagen en la historieta puede jugar con diferentes aspectos a través de algunos de sus recursos: la línea, el encuadre, el uso de relleno (que puede incluir el color), lo caricaturesco, la ambientación, la construcción secuencial de las viñetas, etcétera. La historieta ha recurrido, durante casi toda su historia, a la caricatura como recurso. Y no sólo hablamos de historietas humorísticas. Barbieri propone tres estilos de caricatura en las historietas: el que se relaciona directamente con la historieta humorística; el que se relaciona con la historieta de acción de las décadas del 30 y el 40; y el de la historieta de autor de las últimas décadas del siglo pasado.

Dentro de estos tres estilos, el autor señala las ventajas del uso de la caricatura. En el primer caso, una de estas ventajas es evidenciar las características (resaltándolas, deformándolas) de cada personaje, volviéndolo así fácilmente reconocible. Este recurso ayuda a cumplir con las exigencias de concisión que plantea cada viñeta en una historieta. La caricatura nos permite, evidenciando determinados aspectos, decir mayor cantidad de cosas que una imagen puramente realista. Un claro ejemplo son los animales humanizados (o los personajes de aspecto animalizado a quienes se les atribuye así las características que la sociedad asocia con ese animal). Con respecto a las historietas de acción o aventuras, la caricatura puede ser usada como un recurso expresivo inigualable aun si el ***humor** está totalmente excluido de la trama. Por último, en el caso de los cómics de autor, ciertos historietistas, como los argentinos Muñoz y Sampayo, utilizaron la caricatura no como un recurso para la concisión sino más bien para todo lo contrario: detener la velocidad de la lectura, agregar complejidad a esa representación de la realidad. Barbieri menciona también a Art Spiegelman, con su historieta referida al holocausto judío, *Maus*, donde el autor recurre a la caricatura pero sólo en relación a la representación de los personajes como animales. No hay intención humorística sino una “caracterización moral” (los gatos son los alemanes, los ratones son los judíos y los cerdos son los polacos). Según Barbieri, aquí se hace un uso muy particular de la caricatura: la intención no sería caricaturizar sino moderar. Un camino para hablar de esa historia desde un tono “crepuscular”.

Podemos hablar, entonces, de la caricatura como un recurso para acrecentar la expresividad (fundamentalmente en la historieta humorística), recorriendo una intensa gama hasta llegar a la caricatura como recurso para disminuir el nivel emotivo (en historietas de tono dramático). Es conveniente recordar aquí que Barbieri plantea que cada recurso que se usa en las historietas debe

ser analizado (si se busca descubrir cuál es su función, su objetivo) directamente en ese contexto, en esa historieta determinada. Es difícil plantear reglas generales, como por otra parte es difícil hacerlo en cualquier expresión artística.

Historieta y pintura

La relación no es tan directa, ya no hay un vínculo con los orígenes del género (como se da con respecto a la ilustración) sino más bien con “recíprocas contaminaciones”. La relación puede rastrearse en el uso que los historietistas hacen de la perspectiva (en tanto reproducción de la profundidad). La historieta ha atravesado diferentes etapas históricas y esas etapas siguen entrecruzándose, como eje o como residuo, en diferentes expresiones actuales. Está de más señalar que las historietas que buscaron trabajar con una imagen realista hicieron un uso clásico de la perspectiva. Hubo también autores que aceptaron estas reglas para violarlas, buscando un fin expresivo y trabajando en una línea que podríamos designar “caricaturización” del espacio. En los años 40 y 50 aparece un nuevo aspecto: el abandono de la perspectiva en historietas humorísticas clásicas como *Peanuts* (*Rabanitos*, *Carlitos* o *Snoopy* en Argentina). En nuestro país, Oski es el autor que más claramente remite a este estilo.

La relación de la historieta con la pintura encuentra un momento de cruce en el arte contemporáneo. Diversos autores, entre ellos Alberto Breccia, recurrieron a ciertas técnicas de la pintura (como el collage). En las últimas décadas del siglo XX muchas historietas norteamericanas trabajaron sobre la recuperación de ciertas técnicas provenientes de la pintura, generando incluso la pregunta sobre si el producto final podía ser catalogado como historieta o como pintura. Volvemos, otra vez, a hablar de las contaminaciones recíprocas y las zonas fronterizas.

Historieta y fotografía

Ambas construyen una imagen a partir de cierto recorte. El encuadre se convierte en un elemento importantísimo porque, como lo señala Barbieri, recortar un elemento significa recortar las relaciones que este tiene con otros elementos que permanecen fuera del encuadre. Este “recortar” esas relaciones implica una significación diferente para aquello que queda frente a nuestros ojos. El autor sostiene que “encuadrar significa aislar subrayando”.

La historieta trabaja también con elementos propios de la fotografía, el cine y la televisión: cierto tipo de encuadres (según la distancia desde la que se tome el objeto hablaremos de plano general, medio o primer plano), ciertas angulaciones para cada encuadre (horizontal, oblicua o vertical). Cada uno de estos elementos tendrá, según el contexto, su carga significativa particular. Cada viñeta utilizará esos recursos para resaltar una característica sobre otras, privilegiando una mirada objetiva (“normal”) o una mirada “subjetiva”, jugando con percepciones consideradas no habituales.

Historieta y gráfica

Si hablamos de la relación entre la historieta y la fotografía no debemos olvidar que las viñetas de una historieta no sólo presentan una imagen en cada una de ellas sino que su significado total se construye en la relación entre unas y otras. Por lo cual es necesario señalar la relación, importantísima, que existe entre la gráfica (en el sentido de construcción de una página) y la historieta. Es decisivo en esta relación el uso que hace la historieta del espacio de la página, el formato que elige para sus viñetas y las líneas que utiliza para dividir cada una de las imágenes. Este tipo de recursos permite también pensar el concepto de cierto ritmo que va surgiendo en la página, más por fuera de las viñetas que por dentro de ellas.

Historieta y teatro

En el teatro es fundamental la estereotipación de la expresión gestual. Según Barbieri, mientras el cine aspira a la representación mimética, el teatro responde a reglas internas propias. La historieta puede relacionarse con el teatro en ese aspecto, la reproducción de ciertas constantes estereotipadas para la representación de las emociones. Esto puede verse, particularmente, en las historietas de humor donde existen constantes para la representación de emociones como el miedo, el dolor, la alegría, la sorpresa o la tristeza. Aquí podemos volver a mencionar la caricatura para señalar, como lo hace Barbieri, que en el teatro, antiguamente, se utilizaban máscaras caricaturescas para representar el drama y la comedia. No es casual que la historieta de aventuras evite este tipo de registros ya que, según el autor, esta vertiente hace más referencia al cine que al teatro. Sin embargo, la historieta clásica de superhéroes se convierte en una excepción a esta regla: los personajes se caracterizan por monólogos muy largos que, como en el teatro, buscan expresar con la palabra ciertas cosas que, en apariencia, la acción no puede mostrar. Existe una razón histórica que puede explicar estos largos monólogos. Alrededor de los años 60, la Marvel Comics presentó algunos héroes con una nueva característica: los personajes tenían “problemas personales”. Aparecen conflictos internos que deben ser presentados al público. *El hombre araña* o *el Increíble Hulk*, por mencionar algunos, necesitaban expresar las contradicciones internas que los perturbaban. Barbieri señala que esta acentuación de la función del texto en la historieta servía para crear una “caja de resonancia” de lo que sucedía en la historia, fortaleciendo el tono épico.

Historieta y dibujos animados

La relación con los ***dibujos animados** es fluida y permanente. Sin embargo, en un momento histórico, la historieta debió buscar elementos que la hicieran tan atractiva como el dibujo animado y buscó, específicamente, en su característica básica: la posibilidad de representar movimiento. Barbieri plantea que aunque esta representación existía, desde los primeros exponentes de la historieta, al aparecer en sus páginas personajes que provenían de la pantalla grande fue necesario buscar elementos más específicos para mejorar la representación del movimiento. La historieta se dedicó a representar lo que no podía reproducir y para ello recurrió a la invención de un lenguaje que le permitiera cumplir con esta necesidad. Si pensamos que una viñeta es una instantánea, nos engañamos. La historieta ha conquistado recursos para que exista un tiempo que transcurre “durante” la viñeta. Para ello debe cumplir con dos requisitos: la claridad y la duración. De cómo se equilibren estas necesidades depende el efecto final de la imagen: el truco consiste en decidir cuál es el momento adecuado para representar la acción promoviendo que el lector pueda hacer una lectura de todo ese tiempo, de la duración que está allí representada. Para producir este efecto, el lenguaje de las historietas cuenta con el recurso de los signos de movimiento

o signos cinéticos (las nubecitas de polvo al caminar, las espirales al resbalar y caer, las líneas alrededor de los pies de un personaje que cae, las líneas que tiemblan alrededor de un rostro, etc.; todos ellos respondiendo a un funcionamiento “metafórico (o metonímico)” del movimiento del personaje). Estas líneas son, según Barbieri, “conectivos temporales”, así se logra representar (y no, como antes, contar) una cierta duración (del tiempo y de la acción).

Entonces, ¿cómo se representa el tiempo en las historietas? No sólo a través de la sucesión de viñetas sino también dentro de ellas, a través de los diálogos y los movimientos. Estos elementos le proporcionan una cierta duración a cada escena. Una duración que no necesariamente tiene que coincidir con el tiempo de lectura que la viñeta requiere. Un tiempo interno, el tiempo que se tarda en llevar a cabo la acción que se representa, el tiempo que propone el relato.

Existen también otros recursos para representar un cierto lapso de tiempo dentro de la viñeta: uno de ellos es el uso de la perspectiva. Barbieri señala que el tiempo del relato se construye no sólo dentro de cada viñeta sino también por la relación que se establece entre cada una de ellas.

Historieta, música y poesía

Barbieri plantea que aun si se trata de un parentesco alejado, existen relaciones entre estos modos de expresión. Fundamentalmente se refiere a los aspectos de armonía y ritmo. Es en relación a este tema que el autor desarrolla su concepto de la polifonía y de la armonía (que sería a la música lo que la coherencia es a un texto narrativo).

El texto y la imagen forman un nuevo significado. Esta relación puede pensarse, en palabras de Barbieri, como una polifonía. Lo que produce el efecto no es una yuxtaposición de texto e imagen sino sus correspondencias mutuas. La relación que se establece no es sólo narrativa sino también gráfica. Este concepto es presentado en el artículo referido al ***chiste gráfico**.

Un concepto proveniente de la poesía, que puede utilizarse como recurso en el lenguaje de la historieta, es el de la repetición modulada: la repetición de un elemento que es presentado con pequeñas variaciones o sin ningún cambio en lo absoluto. Dos fenómenos de la poesía que remiten a este concepto son la métrica y la rima. Según Barbieri existen historietas (como *Peanuts*) que se basan totalmente en este juego de elementos. Una repetición que se va modulando paulatinamente y que en ese movimiento presenta el efecto humorístico.

Historieta y literatura

La historieta puede expresar diferentes formas narrativas en su lenguaje (historietas de terror, de aventuras, de humor, románticas, etc.). Al mismo tiempo, la historieta determina cierto tipo de formas narrativas a partir de sus distintas formas editoriales: la tira diaria, la dominical, el álbum, el libro, la revista. Cada una de estas formas determina un cierto enfoque (generalmente relacionado con la frecuencia de encuentro con el lector y los elementos que deberán estar presentes para mantener siempre actualizado ese encuentro).

Para comprender la relación que existió inicialmente entre historieta y literatura es necesario observar cómo intervienen en esta relación los conceptos de arte mayor y arte menor. Muchos grandes escritores trabajaron como guionistas de historietas. Algunos lo reconocían públicamente y otros no (por la falta de prestigio que se relacionaba al género). Entre casos muy destacados podemos mencionar a Dashiell Hammett, guionista de la historieta *Secret Agent X-9*.

Historieta y cine

Más allá de todas las adaptaciones que se han realizado sobre películas exitosas, podemos decir que la historieta retoma mucho del lenguaje del cine en cuanto a la presentación de las imágenes.

Barbieri plantea que la historieta ha conseguido reproducir, dentro de sí misma, el lenguaje del cine a través de elementos como los diálogos como exponentes temporales y a través de ciertos recursos que permiten construir una sucesión de imágenes.

También es habitual encontrar en la historieta dos recursos narrativos propios del cine: el flashback (una evocación del pasado que se inserta en la acción principal) y el ralenti (más conocido como “cámara lenta”).

Directores como Goddard y Resnais, en su momento, utilizaron técnicas narrativas provenientes de la historieta. Esta tendencia se ha incrementado en la actualidad. En 2005 se estrenó la película *Sin City*, basada en una famosa historieta. El film buscó reproducir no sólo el contenido sino la estética presente en el formato original.

Transposiciones

La transposición es el pasaje de una obra artística a otro medio, género o código distinto del original. En este movimiento, según Rivera, pueden darse cambios o desplazamientos de sentido, distorsiones o pérdidas, porque cada lenguaje, cada género, cada medio, puede subrayar o diluir ciertos componentes presentes en la obra original. Steimberg señala que cada transposición implica una interpretación.

También se puede jugar en el ámbito de lo paródico. Un ejemplo nacional es el de *Hombre de la casa rosada* (de ***Roberto Fontanarrosa**) en clara alusión a *Hombre de la esquina rosada* de Borges. En 1984 la revista *Fierro* publicó una serie de historietas titulada *La Argentina en pedazos*, serie que buscaba presentar una historia de la violencia argentina a través de la ficción. Autores muy conocidos trabajaron sobre *El matadero* de Esteban Echeverría, *Los dueños de la tierra* de David Viñas y *Mustafá* de Armando Discépolo y Rafael José De Rosa. La revista *El péndulo* publicó en 1979 trabajos sobre obras de Lovecraft, Edgar A. Poe y los hermanos Grimm. *Superhumor*, por su parte, editó historietas basadas en obras de Arlt, Soriano, ***Julio Cortázar** y Manuel Puig.

Otros casos de transposición que podemos mencionar en nuestro país son: *Las aventuras de Carlos Norton* (1932), historieta basada en una famosa serie radioteatral de los años 30 (*Peter Fox lo sabía*) de Miguel de Calasanz. La relación entre radio e historieta fue muy productiva y se generaron muchas historietas que adaptaban éxitos radiales. Mencionamos aquí sólo algunos casos a modo de ejemplo.

Hasta aquí hemos señalado casos de transposición en los que la historieta juega el rol de nuevo formato. Pero también puede darse a la inversa: casos en que otros medios, otros lenguajes, otras artes se ocupen de “interpretar” productos historietísticos.

Una de las primeras películas del cine sonoro argentino fue *Pancho Talero en Hollywood* (1931) dirigida por Arturo Lanteri, quien trabajó sobre su propia historieta. *Avivato* (1949) y *Don Fulgencio* (1950) fueron dos películas de Cahen Salaverry basadas en los personajes de Lino Palacio. En 1959 Fernando Birri filmó un cortometraje basado en trabajos de Oski. En 1963, Martín Schor hizo lo mismo con trabajos de Calé. Márquez filmaría en 1980 *Mafalda* basada en la historieta de Quino.

En relación a la música, la polka *iFederico... a casa!* de Zerrillo y Howard se basó en la historieta *El nuevo rico* publicada en *Crítica*; el tango *iPobre Trifón!* se refería al personaje de Trifón y Sisebuta (*Bringing Up Father*, de Mc Manus); el tango *Amarroto* (1951) que solía interpretar la orquesta de Juan D'Arienzo, hacía referencia a una tira que Oski dibujaba para la revista *Rico Tipo*.

Con respecto a la televisión, podemos mencionar los siguientes casos: *El cabo Savino* (Alvarez Cao y Casalla) fue llevada a la pantalla con formato de miniserie. Lo mismo sucedió en 1978 con *El loco Chávez* de Altuna y Trillo.

También pueden darse casos más complejos, como el de *Charlie Chan*, personaje literario creado por E. D. Biggers en 1925, que triunfa en el cine, es retomado por la radio y finalmente aparece como personaje de historieta.

Gociol y Rosemberg señalan que la historieta se alimentó de características y temáticas del cine, la radio y las novelas por entregas. A partir de cierto momento, el camino se daría a la inversa: los habitantes de las historietas irían a parar a múltiples expresiones radiales, cinematográficas y televisivas.

Eugenia Almeida

VER: Breve historia de la historieta; Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX; Breve historia del dibujo animado en Argentina; Cómic (lo); El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Humor gráfico; Ironía; Metáfora y humor.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARBIERI, Daniele (1993) *Los lenguajes del Cómic*, Barcelona, Ediciones Paidós, Instrumentos Paidós, n.º 10.
- BIRMAJER, Marcelo (1988) *Historieta, la imaginación al cuadrado*, Buenos Aires. Ediciones Dialéctica. Colección Cultura y Sociedad.
- GOCIOI, Judith – ROSEMBERG, Diego (2000) *La historieta argentina. Una historia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- GRASSI, Alfredo J. (1968) *Qué es la historieta*, Buenos Aires, Editorial Columba. Colección Esquemas n.º 88.
- MASOTTA, Oscar (1970) *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Editorial Paidós, Biblioteca Mundo Moderno vol. 39.
- RIVERA, Jorge B. (1992) *Panorama de la historieta argentina*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor S.R.L. Libros del Quirquincho.
- STEIMBERG, Oscar (1977) *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un arte menor*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Humor

El desarrollo de este ítem está intrínsecamente relacionado con otros dos: Lo ***cómico** y ***Tipos de Humor y la risa**, al punto en que la demarcación para evitar superposiciones puede resultar arbitraria. Ello es así porque se trata de construcciones teóricas sobre un fenómeno multifacético. Por eso, en este punto presentaremos algunas teorías sobre el humor, una breve reseña del término y los conceptos heterogéneos que son sus referentes.

Teorías de la antigüedad

La tradición griega aporta por lo menos tres legados teóricos (además de la producción estética que desarrollamos sobre todo en ***El humor en el teatro. Apuntes sobre la comedia**) sobre el humor, la risa, la comedia, de los cuales los dos primeros son fundantes: el *Filebo*, de Platón, la *Poética* de Aristóteles y un fragmento de un manuscrito del siglo X, el *Tractatus Coislinianus*, que enlaza con la teoría aristotélica, como se mostrará más adelante.

El Filebo es un diálogo dedicado a la temática del placer. Dentro de la órbita de las pasiones relativas al alma, Sócrates dialoga con Filebo y Protarco, en este caso sobre la envidia, con el objetivo de demostrarle al primero que el placer no es el mayor de los bienes. Distingue entre los placeres puros, aquellos que no tienen mezcla de dolor como los ocasionados por la percepción de las formas, sonidos y colores bellos (sobre todo las formas geométricas) y los placeres impuros, como la cólera, la envidia, y otros de índole corporal, que se mezclan con el dolor.

En lo que respecta a la risa, esta aparece como parte de un placer mixto. El razonamiento es el siguiente: todos conocemos personas (amigos o no) que forman de sí mismos una falsa opinión acerca de su sabiduría, su hermosura y demás cualidades; según sean personas poderosas o débiles, en tales coyunturas se da lo odioso donde está la fuerza o lo ***ridículo**, allí donde se da la debilidad. Cuando esa disposición no daña a nadie es ridícula; en cuanto es ignorancia porque es la negación del precepto de Delfos “conócete a ti mismo”, es un mal; cuando nos reímos de semejante ignorancia, nos alegramos; lo que produce un sentimiento de alegría a la vista de los males de nuestros amigos es la envidia. Así, cuando nos reímos de las ridiculeces de nuestros amigos mezclamos el placer a la envidia y, por consiguiente, el placer al dolor, toda vez que ya hemos reconocido que la envidia es un dolor del alma y la risa un placer, y que una y otra se dan conjuntamente en esa coyuntura. La risa es entonces un placer impuro. Lo mismo ocurre en la comedia, no sólo en la del teatro sino en la de la vida humana.

Este es el planteo que enmarca la aparición de la problemática de la risa en la filosofía platónica. Vemos que lo hace desde una concepción del humor de tipo satírico, con lo que confirma la hipótesis de Propp (que desarrollamos en ***Tipos de humor y la risa**) de que esa es la forma más perdurable y cuantitativamente más importante del humor. Al considerar la risa abocada a lo ridículo y en consecuencia a lo débil, tiene un valor político más educativo que confrontativo; se ríe desde una superioridad, se ríe del que es débil y sólo aparenta tener sabiduría o belleza, o sea, no se confronta con el poderoso. Como tal, ataca la ignorancia, la apariencia, no al poderoso al que se reconoce odioso, vergonzante o dañino para el prójimo cuando es ignorante, pero no risible, no ridículo. Como dice Propp (1992) en nuestro siglo, de los grandes vicios no se ríe. Para Platón, la risa no es instrumento de lucha (esta se aloja en otra dimensión ajena al filósofo), sino de educación: una risa provechosa al poner al descubierto la ignorancia de la que habla el precepto socrático.

Estos placeres impuros que pertenecen a lo numeroso, grande, desmesurado, son afines a la veracidad (aunque no a la sabiduría), y pertenecen a la esfera de lo infinito (la unidad es el género; lo infinito, la colección de individuos y el número intermedio, las especies). Como desmesurado y veraz, se acerca a la descripción de la risa bajtiniana, sólo que la evaluación es diferente; es a partir de esta carga ideológica que se entiende la clasificación aristotélica de los géneros que delimita lo cómico por oposición a lo sublime. Aunque es bueno notar que nunca aparece señalada la oposición axiológica entre lo superior y lo inferior de una manera dogmática como en el medioevo parodiado por U. Eco en *El nombre de la rosa* (1985); al contrario, Sócrates afirma en este diálogo (al que no en vano la crítica ortodoxa clasificó dentro de los “polémicos”, según dice el subtítulo de la edición que manejamos) que no hay que buscar el bien en una vida libre de toda mezcla, sino precisamente en la vida mixta. Mezclar adecuadamente el placer y la sabiduría, (eso sí, de los placeres elegir los puros, los que provienen de la verdadera sabiduría) con medida y proporción.

En consecuencia, estos saberes sociales, saberes antropológicos, (no la sabiduría sobre el Ser o las formas Bellas, abstractas), estos saberes como los que da la risa son impuros. Están devaluados en el sistema platónico que jerarquiza la intelección abstracta de las formas puras, que separa cuerpo e intelecto. Sólo cuando la cultura cuestiona los absolutos, la metafísica, puede aparecer el humor como sabiduría evaluada. A grandes rasgos, dicha participación se daría en los presocráticos; en el helenismo como crítica a ciertos aspectos del mundo clásico (auge de la menipea); en el renacimiento como crítica al medioevo y nacimiento de la modernidad (Rabelais, primeros caricaturistas, etc.); en las vanguardias estéticas como crítica a los cánones del “realismo”; ¿en la posmodernidad?: esa cuestión se retoma en ***Humor ante la ley**. Por eso en la constitución de la racionalidad occidental que sucede con el platonismo no aparece el ***absurdo**, el humor conceptual, sino solamente la sátira hacia el ridículo, o sea la forma más “normativizada” de la risa.

Una mirada sobre la historia de la cultura desde la política de la tipología de los géneros, ubica al mismo Aristóteles en una situación diferente a la que le adjudicó Occidente: esta tradición perpetúa, de su clasificación de los géneros en la *Poética*, la distribución aristocratizante y jerárquica. Se oblitera, en la búsqueda de las esencias, la historización del género que hace Aristóteles en el capítulo IV, según la cual el ditirambo, la ***burla** y la sátira se encuentran en el origen de la tragedia. Más aún, no se trata de un origen producto de una mixtura indeseable. Según informa el traductor y comentador Francisco de P. Samaranch en la edición de Aguilar de la *Poética*, la explicación que da Aristóteles del origen de la tragedia a partir de una forma básicamente burlesca o cómica, se remonta a un estadio primitivo del desarrollo del ditirambo:

“en un estadio primitivo de su desarrollo, los cantores de ditirambos parece que eran dirigidos por un “exarchon”. Así lo afirma Arquíloco de Paros, frag. 77: “Yo sé como iniciar o conducir el bello canto del señor Dionisos, el ditirambo, cuando mis entrañas han sido fulminadas por el vino”. Esto significa algo más que el mero hecho de conocer las palabras; significa más bien que sabía cómo improvisar letras nuevas, a las que el coro respondía con un estribillo tradicional. El “exarchon” queda así separado del coro, aunque perteneciente todavía a él: es el primer paso en la evolución que llevará a la constitución de un actor independiente” (1979: 71, nota 33).

Es el primer paso a la pluralidad de voces que dará origen a la arquitectura formal de la tragedia y la comedia constituida en la Grecia clásica. Sin embargo, la tradición occidental sólo recogerá dos aspectos de la división de los géneros en lo que concierne al humor: a) la condición de “inferior”, ya que muestra a los hombres peores de lo que son, con lo que los situaría en un status ética o socialmente bajo y b) de los orígenes ditirámicos sólo seleccionó su carácter de “canto” y obliteró su calificación de “dionisiaco”. De este modo se elabora una partición de los géneros con la inclusión de la lírica (del canto) y la exclusión de la risa. El resultado es la tripartición tradicional en

lirico, épico y dramático. No sólo se habría perdido el libro de la Poética que contendría el tratado sobre la risa, como se ficcionaliza en el *Nombre de la rosa*, sino que no se leyó todo lo que hay sobre la risa en la Poética de que disponemos. Testimonio de la permanencia durante siglos de la tripartición de lírica, épica y drama es que desaparece siquiera el planteo de lo cómico, aún en un autor como G. Genette se observa que en “Géneros, tipos y modos” (1988) deriva las apreciaciones de Aristóteles sobre el ditirambo a la lírica, por ser “cantos” a Dionisos a pesar de que luego le dedicará a las formas del humor hipertextual su ya clásica retórica en *Palimpsestos* (Genette, 1989).

Según la lectura que hacemos de lo precedente, en los inicios de los tratados sobre el discurso, donde se sitúa la *Poética* aristotélica, ya aparece el humor como el espacio de la libertad para el experimentalismo formal. Dicho experimentalismo dará origen y permitirá afianzar las formas prestigiadas del arte como es el caso de la tragedia. Se da un proceso similar al que Gombrich (1979) adjudica a la ***caricatura** en relación con las vanguardias de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Este espacio de la libertad también está producido por el ingreso tardío de la comedia al reconocimiento oficial (cap. V): la organización de los coros cómicos era voluntaria, estaba fuera de la organización del arconte; por esto se conoce poco sobre el género y es precisamente Aristóteles quien se encarga de reconstruir sus fragmentos para elaborar su teoría de los géneros. Por otro lado, la distribución de las representaciones de los hombres “peores de lo que son” para la comedia o “superiores a la realidad”, para la tragedia, determinó la posterior jerarquización de los géneros. Esta aún incide en los sistemas de inclusión-exclusión de las instituciones académicas o literarias y está relativizada en el sistema aristotélico, en tanto los personajes de la tragedia no pueden estar demasiado alejados del hombre medio para evitar el riesgo de que no se produzcan la compasión o el temor catártico (cap. 13). Además, si bien Aristóteles afirmaba que los autores “de espíritu superior imitaban las acciones bellas y las obras de los hombres dignos de estima; (y) los autores vulgares imitaban las acciones de los hombres bajos, componiendo desde el comienzo burlas o sarcasmos” (cap. 4), en el mismo capítulo y casi a renglón seguido dice que “Homero, al mismo tiempo que sobresalía en el género elevado (...) dio a conocer el primer esquema de la comedia: en lugar de escribir simples sarcasmos, escribió una imitación dramática de lo ridículo, ya que el Margites es respecto de las comedias lo que son la *Ilíada* y la *Odisea* respecto de las tragedias” (Aristóteles, 1979a: 68-69).

El tercer texto de la tradición griega que teoriza sobre el humor a tratar es el fragmento llamado *Tractatus Coislinianus*, de autor Anónimo. Proviene de un manuscrito del siglo X, pero su contenido se relaciona con los posibles libros perdidos de la *Poética* de Aristóteles y con la tradición teatral griega antigua (Cooper, 2002). Pudo ser un fragmento de la parte perdida de la Poética, o una sistematización de Teofrasto, discípulo de Aristóteles, entre otras hipótesis sobre su origen. En general los comentaristas (Kayser, Bernays, Rutherford, Starkie, citados por Cooper), consideran que el fragmento sirve para explicar la comedia griega del mismo modo, aunque no con igual extensión, que la *Poética* ha servido para explicar la tragedia y la épica helenas. De él transcribimos el listado con que explica el surgimiento de la risa, considerando que no es un texto de circulación corriente:

“La risa surge (I) de la dicción o expresión y (II) de las cosas o (contenido).

(I) De la dicción, por el uso de:

- A. Homónimos
- B. Sinónimos
- C. Charlatanería
- D. Parónimos, formados por (1) adición y (2) substracción
- E. Diminutivos

- F: Inversiones del sentido (1) por la voz (2) por otros medios del mismo tipo (gestos, movimientos)
- G. Gramática y sintaxis

(II) La risa causada por las cosas:

- A. Por asimilación (1) de lo que es mejor a lo que es peor; (2) de lo que es peor a lo que es mejor
- B. Por engaño
- C. Por lo imposible
- D. Por lo posible e inconsecuente
- E. Por lo inesperado
- F. Por la degradación de los personajes
- G. Por el uso de la danza pantomímica
- H. Cuando uno que tiene poder, descuidando las cosas grandes, se ocupa de las menos valiosas.
- I. Cuando la historia se descoyunta y no tiene concordancia” (Cooper, 2002: 32).

El valor que adjudicamos a esta serie reside en la capacidad de condensación de los procedimientos humorísticos. A partir de esta es posible establecer la pertenencia a una tradición humorística conformada por estas especies de motivos que atraviesan la variedad histórica de manifestaciones humorísticas a lo largo no sólo del tiempo, sino en diversos espacios socio culturales.

Concepciones del humor en la Edad Media: cuestiones en torno al término

Generalmente en los artículos que historizan las teorías o concepciones del humor, se suele pasar de la antigüedad greco latina al romanticismo. Es lo que hace Virasoro (2005) que pasa de la escena de la ***ironía** socrática a la del romanticismo:

“El motivo común a estos dos puntos de emergencia es su pertenencia a una época de crisis. (...) El humor y la ironía son propios de un momento de valor cero donde se prepara el terreno para algo nuevo”.

Pero entre estos miles de años, no podemos dar el salto sin hacer notar algunas cuestiones importantes. En lo que atañe a la Edad Media, como objeto de estudio desde la modernidad, remitimos al trabajo sobre ***realismo grotesco** donde se presenta la teoría de Bajtín acerca de la cultura humorística medieval y renacentista a partir del estudio del contexto de la producción de F. Rabelais. Al respecto, no queremos pasar por alto una observación de Pollock (2003: 35) que hace notar la diferencia que hay entre los dos primeros libros de Gargantúa, con el tercero y último, escrito once años después, donde predomina lo humorístico sobre lo ***grotesco**.

Otro mojón, ahora sí a fines de la Edad Media, lo situamos en el momento en que aparece la palabra “humor” para designar algo parecido a lo que estamos tratando de referir en este artículo, a diferencia del uso implantado por la tradición hipocrática de raíz biológica: los humores como sinónimo de fluidos corporales y las tipologías psico-somáticas derivadas del predominio de cada uno de los cuatro estipulados en cada individuo. Veamos entonces algo de la historia del término “humor” y del concepto o campo semántico que abarcó, según la relación entre “humor” y la “teoría humoral”.

Se suele presentar una línea de continuidad entre la teoría médica de los humores y los cuatro temperamentos que se derivan de ella y la concepción de humor en la modernidad. Al respecto hay un trabajo crítico de Vera Machline sobre esta postura, sostenida fundamentalmente por Cazamian, para quien el humor moderno adviene entre los siglos XVII y XIX y se caracteriza por la capacidad mental de decir cosas no vulgares, paradójales y graciosas, muy seriamente, con lo que el humor asciende a categoría estética y deja de designar las materias líquidas o semilíquidas (Machline, 2004: 472). Según la estudiosa brasilera, esta teoría positivista del progreso continuo que lleva a una historia selectiva de la relación entre el término y el concepto de humor, no tiene en cuenta la historia intrincada del humorismo durante dos milenios, con préstamos, hibridaciones y usos metafóricos. Así, en el siglo XVI en Italia “humorismo” y “humor” ya implicaban originalidad, idiosincrasia, y un siglo después en Francia, con el término “humor” se señalaba la incongruencia. Ya con la producción de Ben Jonson, en la Inglaterra del siglo XVI, se pasa de los temperamentos formulados por los humores en el medioevo a la comedia de los pseudo humores de la afectación y excentricidad.

Por otro lado desde nuestro punto de vista y tal como vemos en este mismo artículo, hay una concepción del humor desde la antigüedad grecolatina que incluye el humor intencional, incluso profesional y no sólo el sentido del humor o la broma en la vida cotidiana: el humor de la comedia para Aristóteles, el del *Tractatus Coislinanus*, y agregamos, los usos retóricos que contemplan Cicerón y Quintiliano; las descripciones de Jenofonte de las actuaciones de bufones profesionales en los banquetes de Grecia en el 380 a. C.; la existencia de un club de bufones aficionados, pertenecientes la mayoría a la aristocracia reacia a obedecer las normas de mesura que cuestionaban cierto humor (“El Sesenta”, que se reunía en el santuario de Heracles, siglo IV); libros de ***chistes** como el llamado *Philogelos*, anterior al siglo XI, con 265 chistes, probablemente recopilado en el siglo III; el progresivo rechazo del humor tosco y del ataque personal en la época de Aristófanes entre la aristocracia griega, en favor del ingenio como modo de distinción a medida que esta clase social se retira de la vida pública (Bremmer, 1999). Asimismo, es de destacar la observación que hace Pollock acerca de Diógenes el cínico, (en ***Tipos de humor y la risa** se desarrolla la diferencia entre humor kínico y cínico, al respecto) quien es un humorista en los dos sentidos desde el momento en que hace humor con los humores corporales: “cuando su anfitrión le prohíbe escupir en el suelo, Diógenes le lanza un escupitajo en el rostro y le explica que era el único lugar sucio que encontró. Se masturba en medio del ágora para deplorar la ineficacia de la fricción corporal contra el hambre, cuando esa misma fricción apacigua tan fácilmente el apetito sexual. Cuando un grupo de comensales le arroja huesos como a un perro, Diógenes se acerca a la mesa, levanta una pierna y los orina como haría un perro” (Pollock, 2003: 36-37)¹¹.

Para volver a lo que designa la palabra “humor”, Machline constata que en el siglo XIX tiene una gama denotativa muy ampliada que responde a una noción general de contraste, equivalente a las contradicciones de la existencia humana. En la actualidad abarca toda una serie de modalidades serio-cómicas, en los más variados géneros retóricos, dramáticos, literarios, gráficos, fílmicos y televisivos: ironía, ***farsa**, ***burlesco**, ***sátira**, ***parodia**, caricatura. También incursiona en la música y por supuesto, en soporte informático.

Hacia la modernidad: concepciones del humor

¹¹ En la misma dirección opina Pollock (op.cit, 77): “Determinar el año 1600 como el momento en que los dos sentidos de la palabra humor adquieren la mayor indiferenciación no excluye la posibilidad de que hayan existido otros momentos semejantes. Elegimos principalmente ese año atendiendo a criterios lingüísticos, ya que la palabra misma experimentó por entonces un frenético proceso de cribado único en su historia”.

En una vuelta atrás, se retoma entonces desde el siglo XVI, en que se ve coincidir la palabra humor con el concepto, siempre abierto e indefinido, que recubre al término actualmente, para presentar brevemente las teorías que sobre todo desde la filosofía y la estética se desarrollaron hasta el siglo XIX.

Por empezar, el humor en Thomas Hobbes (1588-1579). Valbuena de la Fuente (2002: 48-51) retoma aspectos de la teoría de Hobbes en *Leviatán*, relativos a la génesis política de la risa según los cuales la gloria súbita es la pasión que le da lugar, causada por un acto propio que complace o por la aprensión de algo deformado en otro, por comparación con el cual se da la súbita auto aprobación. Por tanto, esto también permite entender determinados tipos de humor basados en el auto desprecio y en el resentimiento, como la contracara de esta teoría basada en la superioridad. De este modo también los ciudadanos pueden emplear el humor contra los gobernantes y estos quieren siempre tener cerca y de su lado a los humoristas (Menem, presidente argentino durante la década del 90, asistía regularmente y participaba aún a riesgo de caer en lo ridículo en el programa de humor político de Tato Bores, inaugurando así una práctica que tuvo sucesores hasta la actualidad). Esta caracterización de los mecanismos políticos del humor no hace sino señalar lo que siglos después la psicocrítica llamará “fantasía del triunfo”.

Inmanuel Kant (1725-1804), por su parte, también se ocupó, si bien ligeramente, de lo cómico y lo ridículo. Feliciano Valbuena (op cit) selecciona un fragmento de la *Analítica del Juicio Estético*, que resultó muy fecundo a las reflexiones sobre la risa y es retomado por muchos otros teóricos. Define la risa como “afecto producido por la mutación repentina de la atenta expectación que se reduce a nada o se convierte en nada (risus cernitur in adfectu ex mutatione repentina expectationis intentae in nihilum)” (Valbuena, 2002: 14).

De Del humorismo de Jean Paul Richter (1763-1825), seleccionamos algunos conceptos pertenecientes ya a la estética del siglo XIX (Valbuena, 2002: 53-68).. Uno es en torno a la idea aniquiladora o infinita del humor por la que goza, a menudo, con sus propias contradicciones: por ejemplo, en el *Cerbino* de Tieck, los mismos personajes se confiesan al fin personajes escritos y no entidades. Por eso también el humor da por resultado el amor a lo vano. Esto abre la cuestión a la evaluación ideológica y la problemática en torno a la banalidad o a la insignificancia, con las que suele superponerse acriticamente, tal como lo tratamos en el ítem ***Humor ante la ley**. Otra idea de Jean Paul, como se lo conoce corrientemente, es que el odio cierra la entrada al humorismo: es preciso que exista para todo poeta cómico tanta indulgencia como debe haber, por el contrario, desconfianza hostil para el filósofo. Así, cuando Swift toma un aire de malicia y de arrogancia, se pregunta Richter cómo podrá producir efecto cómico para el que toma en serio su apariencia. El autor cómico como representante siempre nuevo de las irregularidades nuevas tiene distinta necesidad de benevolencia del público en relación con otros autores; eso explica que cierta comicidad haya sido acogida con estúpida seriedad los primeros años de existencia. En un aparte, cabe acotar que Deleuze (1973) se lamenta por lo que perdió la institución literaria tratando con tanta seriedad a *El Quijote*, la obra de Rabelais, etc.

Otro de los conceptos que preanuncian el humorismo de fines del siglo XIX y principios del XX es el de burlesco, desarrollado por Henry Fielding en el prefacio de Joseph Andrews (1742), citado por Pollock, que a diferencia de lo cómico, también desaprueba los vicios, como la vanidad y la hipocresía, pero lo hace con la “risa exquisita”, nunca suscitando desprecio. “El burlesco procura desbaratar lo que el lector espera creando yuxtaposiciones insólitas, anacronismos deliberados y otras incongruencias de la misma especie” (2003: 79).

Sobre el ingenio y el humor. (Conferencias sobre escritores cómicos ingleses, 1818), de William Hazlitt (Inglaterra, 1778-1830)¹², es un texto ensayístico del escritor, periodista y filósofo inglés que se podría considerar antecesor de la propuesta de Propp que desarrollamos en el ítem ***Tipos de humor y la risa**, en tanto describe los factores desencadenantes y los componentes del humor. La suspensión de la creencia (que dicho sea de paso es también un antecedente de la humorística de ***Macedonio Fernández**), el juego con la imaginación, la relación de contraste entre naturaleza y accidente, son algunos de los procedimientos humorísticos detectados por Hazlitt y retomados por teorías posteriores.

En general, las locuras o absurdos que los hombres cometen o los accidentes, nos proporcionan diversión por el rechazo de nuestra simpatía hacia esas pretensiones y acaban en risa. *La risa* es un movimiento convulso e involuntario ocasionado por la mera sorpresa o contraste (en ausencia de cualquier emoción seria), antes de haber tenido tiempo de reconciliar creencias con apariencias contradictorias. A propósito del juego de “las escondidas”, o la “gallina ciega”, Hazlitt señala el fenómeno de la risa cuando se encuentra a otra persona que participa del juego y no a la esperada: “Habiendo alcanzado la mente cierta conclusión, cuyo resultado produce una inmediata solución de continuidad en la cadena de nuestras ideas, esta excitación distinta y relajación de la imaginación causa, al haber impresionado el objeto la mente de una manera más vívida en este estado vago y sin determinar, y antes de que haya tenido tiempo de recobrase y recogerse en sí misma, aquella excitación y relajación alternas, o el movimiento irregular y convulsivo del sistema nervioso y muscular que constituye la risa física” (Hazlitt, 2002: 73).

En el siguiente apartado describe *lo serio y lo cómico* en términos muy semejantes a lo que un siglo después hicieron el psicoanálisis y la semiótica. Dice que lo serio es el acento que pone nuestra mente en la expectación de un orden dado de acontecimientos, que se siguen entre sí con cierta regularidad y a los que se dedica interés. Cuando se incrementa más allá de lo usual, tenemos lo patético o lo trágico. Lo lúdico o cómico es la inesperada relajación de este acento, mediante la repentina transposición del orden de nuestras ideas, que toma a la mente desprevenida, por sorpresa, la desvía de su guardia sobresaltada con un vivaz sentido del placer y no deja tiempo ni inclinación a reflexiones dolorosas. O sea que la esencia de lo risible es lo incongruente. *Lo lúdico* se encuentra donde se produce la misma contradicción entre el objeto y nuestras expectativas intensificada por alguna inconveniencia, por ser contrario a lo acostumbrado o deseable. Esta segunda clase de lo risible, suscitada por lo improbable e inquietante, es más duradera que la primera porque la vieja impresión al resultar habitual en la imaginación, se mantiene mecánicamente, de modo que pasa mucho tiempo antes que podamos darnos cuenta de la inexplicable desviación de la norma (con esto se supera la objeción de Eco al poder liberador de la risa, como vemos en ***Humor ante la ley**). La tercera clase es lo ridículo que surge del absurdo o de lo improbable, donde el defecto o la debilidad se los ha buscado un hombre mismo, es la forma más refinada, pero no siempre la más agradable, por la severidad de la desaprobación. Esta última especie es la de la sátira. El principio de contraste es el mismo, en lo risible, lo lúdico y lo ridículo.

Las causas de la risa son, para Hazlitt, dos: *los demás (los otros)*, ya que sólo las personas muy sensibles u honradas se ríen de sus propios absurdos y *lo prohibido*.

¹² Fue un escritor y ensayista inglés: se crió en Irlanda y Norteamérica. Amigo de Wordsworth y Coleridge, más adelante de Shelley y Keats, fue un estudioso de la filosofía y la metafísica; su primer libro fue *Sobre los principios de la acción humana*. Su consagración fue como crítico, periodista y ensayista en el periódico *Morning Chronicle* y como conferencista, actividad en la que destaca por sus cursos sobre Escritores cómicos ingleses (publicada en 1819). Entre su obra se destaca *Personajes de Shakespeare, Liber amoris, El sencillo orador, El espíritu del tiempo*. Según datos tomados de la Enciclopedia Británica, Chicago, 1992, vol. 5, cit. por Valbuena, 2002.

Los *malentendidos*, en que una persona quiere decir una cosa y otra se propone algo distinto, son otra gran fuente de humor cómico, por el mismo principio de ambigüedad y contraste. El *ingenio* es, con frecuencia, lo más eficaz y adecuado para resultar agudo y serio, pues parece como si el mismo que habla no tuviera intención de ello, y fuéramos nosotros los primeros en advertirlo. La ironía, como una especie de ingenio, debe su fuerza al mismo principio: contraste entre la apariencia y la realidad, la suspensión de la creencia y la incongruencia que nos engaña; esto también da lugar al ridículo.

La armonía de un carácter cómico, como consistencia en lo absurdo, apego a lo incongruente, es lo más poderosamente humorístico: Sancho y Quijote. Con esto se alcanza una altura increíble e inexplicablemente ridícula, lo que frustra invariablemente nuestras expectativas. “La devoción del sinsentido y el entusiasmo por lo trivial afectan tanto como una lección moral: es una de las impresionantes debilidades y una de las mayores felicidades de nuestra naturaleza” (77).

Para terminar con las estéticas del siglo XIX, Nietzsche (1844-1900) en *La ciencia jovial* augura el porvenir de la risa, que se hará presente cuando el hombre abandone toda idea de un *telos*, momento en que “acaso la risa se unirá a la sabiduría y sólo habrá ciencia jovial”. (Virasoro 2005, parágrafo 30). Este valor cognoscitivo, que tiene que ver con lo ligero, con la levedad, con la mirada de superficie (las superficies esconden más de lo que revelan) que es potencialmente creadora y capaz de transvalorar, alterar jerarquías, desencantar y resacralizar, reside en la posibilidad de distraernos del miedo, liberarnos del pragmatismo, reírnos de nosotros mismos. La risa nos libera de la ciencia y de la moral: de la primera con su universal falta de verdad, con su idea de que hay cosas iguales o de que algo es idéntico a sí mismo, que todo tiene una causa o es efecto de algo. Nos libera de la moral con su angustia y temor de resbalar y caer, en resumen sobre todas las cosas sagradas. El aporte de la risa nietzscheana a la vida es hacerla tolerable como fenómeno estético, nos provee buena conciencia para vivirla como tal. Sobrevolar por encima de la moral para descansar de nosotros mismos (un triunfo sobre el súper yo, dirá un poco más tarde Freud), atributo indispensable de la voluntad de poder.

Teorías contemporáneas: las disciplinas que se ocupan del humor

Presentaremos a continuación fragmentos de teóricos contemporáneos que han reflexionado acerca del llamado *humorismo*, que intenta diferenciarse de lo cómico, en los cuales se pueden leer deslizamientos, contradicciones, inexactitudes que no hacen sino poner de relieve lo inasible (la condición de líquido de su etimología) de una única definición y la fuerza impulsora del fenómeno de la risa.

En Mannucci (comp., (2005), se lee en el capítulo “Los registros del humor en la “novella” de Giovanni Boccaccio”, de María A. Álvarez:

“Hablar de humor es hablar de duplicidad, de bipolaridad, nunca de unicidad o sentido plano. Baldensperger ya a fines del pasado siglo lo definía como ‘una especie de inadecuación, de desconveniencia entre la idea y la expresión, el fondo y la forma, la inspiración y los procedimientos (de manifestación), el sentimiento y el tono, la impresión producida por el mundo exterior y su manifestación en el humorista” (Álvarez en Mannucci, 2005: 10).

Continúa María Álvarez:

“Señala certeramente Dominique Noguez (Noguez, 1982:20)¹³ que todo arte de determinado humor consiste en dejar al lector (o al oyente, etc.) toda la tarea del descubrimiento. De esa manera el texto es perfectamente ambiguo y puede ser leído de dos modos: o bien el lector cree que los significantes del discurso aluden a sus significados naturales y lee el texto como un texto veraz y simple y sin trampas, o bien advierte que el significado natural es demasiado enorme para ser correcto, que el significante, en realidad remite artificiosamente a otro significado, y lee el texto como no veraz, doble y con trampa” (Álvarez en Mannucci, 2005: 11).

En el mismo sentido de duplicidad, señala que según Bergson, una situación es cómica cuando pertenece a dos series y puede interpretarse a la vez en dos sentidos diferentes, uno es el que le da el hablante y otro el que interpreta el receptor. Se opera la “inversión del sentido común” deslizando el absurdo en el molde conocido, consagrado e institucionalmente aceptado (Álvarez, María en Mannucci, 2005: 14-16).

En el mismo libro compilado por Mannucci, en el capítulo “Si de título pusiera Del humor y de su Eco el blanco podría ser del humor de Humberto Eco”, de Jorge Alberto Piris, se lee:

“El humorismo suele confundirse con lo cómico, lo irónico, lo ingenioso y con muchas otras cosas con las que guarda relación pero con las que no puede identificárselo. Apareta ser una especie de lo cómico pero presenta una diferencia fundamental, pues, como afirma Bergson, ‘lo cómico se dirige a la inteligencia pura: la risa es incompatible con la emoción’ (Bergson 1947:107), mientras que el humorismo, por medio de la reflexión despierta en nosotros lo que Pirandello ha llamado ‘el sentimiento de lo contrario’ que nos conduce hacia la comprensión y la piedad”.

“Tampoco tiene el ingrediente engañoso de la ironía retórica, que afirma lo contrario de lo que quiere dar a entender, aunque posea, en cierto modo, el sentido objetivador de la ironía romántica. Escarpit encuentra una solución a la antigua antinomia al dividir el fenómeno en dos fases: una crítica, generadora de angustia, a la que llama ironía, y otra fase constructiva de desahogo, a la que denomina ‘rebote humorístico’. El humor no es idéntico al ingenio aunque este ingrediente casi nunca falte a su composición: es algo más” (Piris, Alberto, en Mannucci: 2005, 67-68).

En cuanto a las teorías sobre humor propias de las vanguardias del siglo XX, reenviamos a la lectura de la poética de Macedonio Fernández en la Enciclopedia.

Hasta ahora hemos presentado teorías fundamentalmente desde el campo de la *filosofía y la estética*. A comienzos del siglo XX, con el afianzamiento de la diferenciación de las esferas de saber propias de la modernidad, otras disciplinas dan cuenta del humor. Estas perspectivas son el *psicoanálisis*, con el trabajo fundacional de Freud sobre el chiste y su relación con lo inconsciente; la *semiótica*, que lo trabaja desde la semántica a partir del choque de isotopías según la propuesta de Greimás, o en las cadenas sintagmáticas como propone Morin, o como una de las formas simples que estructuran los géneros básicos de discursividad, como lo trabaja Jolles (todo esto presentado en el citado apartado sobre ***El chiste** en este diccionario) o en relación con las reglas, tal la propuesta de Eco, que presentamos en el capítulo sobre ***Lo cómico** y en el de ***Humor ante la ley**. Otra disciplina que estudia el humor con una creciente productividad es la antropología, una muestra está disponible en la enciclopedia con las ***Relaciones burlescas**, de G. Blázquez. En el campo de la etnología la propuesta de Vladimir Propp incluye no sólo una abarcadora tipología de la

¹³ Noguez, D.: “Estructura del lenguaje humorístico”. Trad. de E. Huwel en *Cuadernos de literatura*. Instituto de Letras Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Chaco, Resistencia.

risa, que desarrollamos en el ítem ***Tipos de humor y la risa**, sino también estudios sobre cuentos folklóricos de las tempranas sociedades agrícolas, en las que la risa tiene no sólo valor en tanto expresión de vida, sino también un valor cósmico-religioso de creadora de vida, como se ve en su precioso ensayo *La risa ritual en el folklore (el cuento de Nesmejana)* (Propp: 1983). En sus trabajos sobre los cuentos folklóricos, Propp deriva de estos algunos rasgos de las primitivas sociedades ágrafas de cazadores y recolectores. En ellas, la risa era prohibida para ingresar al mundo de los muertos (para que el chamán que lo hacía no fuera descubierto por su risa) y obligatoria a su regreso al mundo de los vivos, como expresión de la resurrección. A continuación, presentamos algo de la *psicocrítica*, cuyos aportes nos parecen valiosos cuando se orientan no a la psicología autoral sino a los esquemas imaginativos genéricos.

La psicocrítica y el humor

La psicocrítica trabaja sobre las mismas obras (literatura, teatro) que la crítica histórica, pero no sobre los mismos materiales, ya que trata de identificar en los textos las estructuras inconscientes; su método consiste en superponer los textos de un autor para que se desdibujen las relaciones conscientes y se descubran las inconscientes. Cuando se aplica sobre un género y no ya exclusivamente sobre un autor –como hace Mauron con la comedia o género cómico, (Mauron, 1998)–, la psicocrítica no estudia más que los *esquemas imaginativos*. Quizá en este campo su aporte nos parece más significativo, ya que no valoramos como tan productivos sus análisis sobre individuos.

El género cómico agrupa a las obras de teatro que se orientan a suscitar en el público ciertas reacciones psicológicas y excluyen otras, como el terror. Pero no todas suscitan la risa franca. Freud opone lo cómico al humor considerando que el primero implica la voluntad de hacer reír, de producir placer. El género cómico tiene un repertorio de materiales, de figuras tópicas: el joven que se burla del viejo, el criado pícaro, el padre avaro, etc.; hay constantes psicológicas del público, por las que los más grandes artistas de la risa han permanecido fieles a lo cómico “bajo”.

Mauron analiza un aspecto que pocos teóricos han tenido en cuenta y que en ciertas propuestas críticas (referidas a buena parte de la obra literaria de Gombrowich o de César Aira, por ejemplo) se llamó con el término de “aniñamiento”. Bergson fue de los primeros que relacionó la risa de los adultos con los juegos de los niños. Pero a diferencia de Bergson que veía en la risa una función social que castiga las inadaptaciones del individuo a la vida colectiva, Charles Mauron, heredero de la teoría económica de la risa de Freud, sostiene que en la risa del niño se ahorra la energía movilizada por la angustia y en la del adulto, la movilizada por las exigencias de un comportamiento “normal” (Mauron, 1998: 22).

Tomamos al respecto la cita de Nietzsche en *Humano, demasiado humano*, libro I, con la que el mismo Mauron relativiza su afirmación:

“Si se considera lo que fue el hombre durante centenas de millares de años, un animal esencialmente sometido al miedo, y que todo suceso repentino, inesperado, debía encontrarlo dispuesto a la lucha y quizás a la muerte... no es de extrañar que cada sorpresa repentina, que se manifieste en las palabras o en las acciones, cree en el hombre, cuando aparece sin peligro ni daño, un estado de alegría, y le haga pasar de un sentimiento opuesto al del miedo; el ser tembloroso y metido en sí mismo, se relaja bruscamente y se abre sin reservas: el hombre ríe” (22).

Es decir, hay ahorro de angustia también en algunas risas de adulto.

En la risa burlona, existe continuidad entre la risa triunfal del bebé y la burla propiamente dicha, que corresponde a una edad más avanzada: el burlador reconoce que pudo ser burlado, pero no lo es, rechaza el recuerdo (risa triunfal).

“La risa en sí misma puede abandonarse al infantilismo (es decir, abandonarse a la regresión de las tendencias y del yo: inconveniencia, falta de respeto, absurdo), o puede burlarse de este infantilismo acusando además su propia “normalidad”, o puede jugar, es decir, gozar del libre dominio, permitiendo estar a gusto en uno u otro cuadro. En este último supuesto, creo yo, es necesario colocar la *distinción entre el humor y lo cómico*” (23).

El humorista y el artista juegan a la vez con los procesos inconscientes y con el pensamiento consciente; el humor suscita la diferencia entre dos representaciones y juega con ella, domina situaciones angustiosas y aprende una libertad mayor: liberarse a la vez de las tendencias instintivas y de las normas sociales.

Lo cómico tiene una posición liminar: la comicidad del grotesco, lo carnalesco, que son restos de los orígenes dionisiacos de las primeras bacanales que dieron origen a la comedia antigua, se sitúan entre las angustias de la tragedia y la vuelta a la vida cotidiana. Uno de los aspectos de lo cómico tratado por la psicocrítica es aquel en el que reside su mayor intolerancia: el miedo, ya que su más mínimo atisbo puede congelar la risa; así el arte cómico, en el borde del sueño, sustituye sus obsesiones por la realidad concreta y cotidiana y por otra parte, exige una gran seguridad y protección contra los peligros. Esto no deja de tener consecuencias cuando nos preguntamos cuál es el límite de la risa, de qué no nos podemos reír.

Por otro lado, hay cosas terribles que sólo se pueden enunciar con humor para hacerlas asimilables ya que de lo contrario, se naturaliza la crueldad de, por ejemplo, el hambre en el mundo. Al hacer admisible esta representación, se toma conciencia de que existe sin la negación o la naturalización, que es otra forma de negación. En esos casos, para reflexionar humorísticamente se internalizan las representaciones de lo terrible, hasta sentir la angustia y dejarla fluir, sacarla hecha risa o sonrisa reflexiva, muchas veces por el contraste sorpresivo: un niño haciendo malabares con granadas frente a un tanque de guerra que se detiene ante su imagen minúscula (Crist, en *Cosmos Crist*), lo que no provoca ni siquiera sonrisa, sino reflexión en posición liminar entre la angustia y la alegría optimista por el triunfo de un débil ante la fortaleza bélica, pero un triunfo trágicamente inestable.

La risa no depende tanto del objeto como del sujeto. Desde nuestra *perspectiva sociosemiótica* complejizamos un poco la de la *psicocrítica* y hablamos no de sujeto individual sino de sujeto cultural, histórica y socialmente situado. Veamos un caso:

En los periódicos argentinos sale como noticia en primera plana en un diario de distribución restringida en Córdoba (*Hoy día Córdoba*, edición del 15 de julio de 2008), con el título de “Golpe bajo en la batalla por la Casa Blanca”, la caricatura que hizo Barry Blitt para la revista *The New Yorker* sobre el candidato demócrata a la presidencia, Barack Obama y que publica en la portada. Se trata de un dibujo satírico que muestra un Obama de túnica blanca con turbante y a su mujer, con un peinado afro y un fusil Kalashnikov. Ambos festejan la victoria en el despacho oval de la Casa Blanca y chocan sus puños en un gesto de complicidad y revancha; en la pared cuelga un retrato de Bin Laden y en el hogar arde una bandera de Estados Unidos.

Tanto el candidato demócrata como incluso su rival republicano la consideraron ofensiva. Lo curioso es que, a pesar de lo que dice el periódico cordobés, la revista *The New Yorker* es de ideología progresista, pro demócratas, como bien lo señala *Página 12* en la edición de la misma fecha. Allí se lee que el portavoz de la campaña de Obama, Bill Burton, dice: “*The New Yorker* podría pensar, como un empleado de su equipo nos ha explicado, que la portada es una sátira de la

caricatura que los críticos del ala derecha han intentado crear del senador Obama, pero la mayoría de los lectores considerarán que es de mal gusto y ofensiva y nosotros estamos de acuerdo” (*Página 12*, 15-07-08, “Un candidato con turbante”). El editor argumentó que la revista pretendía mostrar la política del miedo, la campaña de desinformación, las imágenes fantasiosas sobre los Obama, en una obvia distorsión que parece que no resultó tan obvia.

Según lectores de la revista, cuyo público está formado fundamentalmente por intelectuales progresistas y demócratas (desde Argentina se los puede imaginar como esos personajes de la *Manhattan* de Woody Allen) era imposible malinterpretar la caricatura sobre la caricatura, pero parece que dicha operación metasemiótica resultó excesivamente postmoderna para otro sector de lectores. En este punto, volvemos a “los bordes de la ironía” que tratamos en otro lugar, ya que según sea la escena en que se produce el humor -en este caso incluso el más direccionado como es la ironía satírica-, los diversos sujetos hacen diferentes lecturas, desde diferentes evaluaciones ideológicas. Días más tarde, la revista *Vanity Fair*, competidora de *The New Yorker*, publicó una caricatura sobre el candidato republicano John McCain, en que se lo ve en el mismo salón oval, como un anciano con andador, herido en la cabeza, ayudado por su esposa elegantemente vestida que sostiene muchos frascos de remedios en la mano, con el retrato de Bush sobre el hogar. ¿Será la caricatura de cómo los demócratas ven al candidato republicano?

Otro caso bien argentino, aunque sean dudosos los móviles de la interpretación, es el de la prohibición de la venta del n.º 97 de la revista *Humor* en la época de la dictadura, porque, según alegó el poder militar, un general de la nación no puede estar representado cayéndose de una patineta, tal como lo caricaturiza la tapa de dicha revista; es de destacar que en dicha portada, bajo el título “A la justicia no le dan corte”, la figura alegórica es la que pone la zancadilla a la patineta en cuestión y todo lo relativo a esto fue obliterado en la argumentación de la censura.

Así como el autor trágico se basa en la coherencia lógica que enlaza el sentimiento a la expresión y el acto a la consecuencia, el juego y la comedia la destruyen por rechazo casi total a la participación afectiva. La insensibilidad que acompaña a la risa ha sido generalmente reconocida; la ausencia de lo patético es una condición favorable, deja a la risa toda la energía con toda la amplia gama de combinaciones posibles, de la risa franca a la sonrisa. Poniendo aparte la participación afectiva, se puede *admitir lo prohibido*, esa es la libertad del juego. “En la secuencia ‘sentimiento-expresión-acto-consecuencia’, los dos términos extremos son vaciados en beneficio de los dos del medio que se potencian” (Maurón, 1998: 28). Tomemos como ejemplo buena parte de la narrativa de César Aira: se rompe la relación causa-efecto en los acontecimientos que se desmadran, en los hechos sorprendidos que no reconocen una causa, en el dislate; se ríe con y de los monstruos y monstruosidades. La comedia, como la narrativa aireana, finge a veces respetar la lógica verosímil, pero mantiene celosamente su derecho al absurdo: el no sentido, el choque sorprendente de isotopías son procedimientos consustanciales al humor. Esta posibilidad es la que hace que el humor cumpla, momentáneamente, con el ideal de la física: la reversibilidad que impide la degradación de la energía; se da por ejemplo con la inversión de los roles sociales a través del triunfo pasajero de la risa. Implica la búsqueda de una relación justa y no la ruptura de relaciones.

Para agregar a lo que vemos en ***Tipos de humor y la risa** según la psicocrítica, como una relectura de la propuesta de Freud, dice Maurón (1998: 36) que Freud distingue el humor tendencioso (que ofende) y el inofensivo. El primero, generalmente grosero, es agresivo o indecente o las dos cosas; también es burlón, escéptico, blasfemo, cínico, obsceno, escatológico. Se apoya en la desaparición de las inhibiciones, con lo cual la energía destinada a estas se convierte en risa. Ejemplo: el humor rabelesiano o la farsa.

En cambio, la risa del humor inofensivo es la que es provocada por el ahorro de energía que exige un pensamiento razonable. Por ejemplo, la precisión de la impropiedad o la risa macedoniana,

o la comedia de intriga. La sutileza, los desplazamientos, la mezcla de sentido y sinsentido y sobre todo la tendencia al absurdo son los procedimientos que transforman el sueño en juego, no sólo nos ahorran el ser razonable sino que abren la puerta a la aventura y a la irresponsabilidad.

La relectura de la psicocrítica del concepto freudiano permitió distinguir los procedimientos que provocan la risa en general de los que producen humor como producto estético, distinguir el chiste de la comedia, desde el momento en que se toma en cuenta la génesis histórica de esta última en los ritos dionisiacos y sus relaciones probables con los mitos de angustia de la tragedia. En ese sentido, dice Maurón que los cambios históricos de tabúes sociales hacen aparecer o desaparecer temas cómicos sobre la escena y del humor. Un ejemplo de esto es la concepción de lo divino: para un ateniense del siglo V la risa era una de las expresiones del sentimiento religioso porque los dioses tanto se elevaban por encima del hombre como descendían también por debajo: para reírse de los dioses bastaba considerar su mitad inferior. Dentro de esta historización de la risa, la psicocrítica descubre las figuras como lugares comunes del repertorio de lo cómico: el joven que se burla del viejo (se invierte la culpa trágica que recae sobre el hijo), el doble como la figura de la ambivalencia (analogía y diferencia) en tanto no hay un triunfo del bien neto (la fantasía del triunfo que subyace al juego y al humor) sino que se abre a conflictos actuales y conscientes.

En este sentido se intenta la distinción entre humorismo y comicidad. Podría decirse que lo cómico es el efecto de lo incongruente que desencadena la risa; el humorismo es noción más englobadora, y supone, junto al posible efecto de lo cómico, la distancia crítica sobre esa percepción de lo incongruente. Esta es la distinción más clásica, pero no es abarcadora de toda la complejidad del fenómeno de la risa. Vemos el poder crítico del humor bizarro y su consustancial distancia metasemiótica (en ***Tipos de humor y la risa**) más cerca de la descripción de lo cómico que del humor; o el poder liberador de la risa rabelesiana, que en sus primeros capítulos también está más cerca de lo definido como procedimientos cómicos.

Para Mauron, la ironía se ubicaría en el humor, antes que en lo cómico, y supondría, a diferencia de este, negatividad sobre lo afirmado y lo instituido. En este sentido, la comicidad se convierte en espectáculo de divertimento, y el humor en crítica de lo degradado. Lo cómico puede formar parte en este sentido del humor, pero puede haber humor sin comicidad cuando lo dominante es lo reflexivo. Es posible decir que cuando el énfasis se coloca en lo cómico, lo desencadenante es la risa; cuando se coloca en lo reflexivo, el humor se hace escéptico, incluso serio. Se puede observar el paso de la dominante de lo cómico a lo reflexivo en el humorismo de *El Quijote* y por ello Unamuno ha señalado que al leer *El Quijote* empezamos riéndonos y terminamos escépticos y serios. El desplazamiento es de la comicidad a la reflexividad en la percepción irónica del humorismo. Si es válida esta distinción es posible deslindar entre el cómico que puede lograr el efecto de la incongruencia para desencadenar la risa, pero sin conciencia reflexiva (al punto que muchos cómicos al alcanzar fama e influencia social, al referirse en su espectáculo a las instituciones, se convierten antes que en humoristas en moralistas) y el humorista que a medida que ahonda su conciencia reflexiva sobre lo incongruente, se vuelve más reflexivo y menos cómico. Podríamos señalar, en la historia del cine en el siglo XX, dos ejemplos: Cantinflas sería el más claro ejemplo del cómico que hemos descrito; Chaplin (y más contemporáneamente, Woody Allen) el ejemplo claro del humorista. Es posible observar que la risa está más cerca de la comicidad que del humorismo, de allí quizás la afirmación (antes que la desmitificación) de un poder, su satanismo, en el sentido baudelaireano.

Baudelaire (Maurón, 1998: 26) complejiza para bien la cuestión y distingue entre lo *cómico significativo* (es decir, base de un juicio), y lo *cómico absoluto* (valioso en sí mismo, como objeto de arte). La primera categoría tiene una intención moralizante, la segunda es la del vértigo de las figuras grotescas, las extravagancias libres y lo fantástico risible. Sus preferencias están por la segunda variedad, la del arte “no significativo” con lo que se adelanta a las estéticas vanguardistas.

Finalizando, pero sin concluir

Ya casi para finalizar, cabe preguntarse si el humor es un *género*.

Quien da una respuesta afirmativa es Macedonio Fernández, en su Teoría de la humorística en que, junto a la Novela (“prosa autorística”) y la Metáfora, el Humor es concebido como género en esta particular poética. Es quizás la única poética de géneros que logró autonomizarse más de la aristotélica, en sus criterios.

Para terminar, algunas citas para reflexionar desde el humor antiguo y el de nuestros tiempos acerca de las políticas del humor (lo que trabajamos en extenso en ***Humor ante la ley**):

Dice Aristófanes: “el hecho de que (uno) se pueda reír, aunque sea amargamente, de todo ello (es decir, de los problemas planteados existentes) es sin duda algo triste, pero es, asimismo, quizá la única rebelión” (cit. en ***El humor en el teatro. Apuntes sobre la comedia**).

Dice por su parte el humorista cordobés José Luis Serrano (que encarna al personaje de “Doña Jovita”) en un programa de canal Encuentro sobre Córdoba: “Dicen que el humor no nos hace felices, pero nos compensa de no serlo”.

Tomamos este fragmento de la “Entre-vista”, realizada por Romina Freschi a Leónidas Lamborghini:

R: -Hay dos cuestiones que creemos importantes en tu poética: la “parodia” y la “reescritura”, ¿podrías explicarlas?

L.: -La parodia, el grotesco, la caricatura son la belleza de nuestro tiempo. Ninguna otra nos calienta tanto. La parodia tiene que ver con la crisis del Modelo como dechado de Perfección. La parodia, como se la entiende vulgarmente, es una relación cómica de semejanza y contraste con el Modelo que pone en solfa esa Perfección y muestra su mentira. Para Nietzsche y para Marx, la parodia anuncia la tragedia. Por su parte, Proust recomienda que para liberarse de la sujeción al Modelo, para purgarlo, lo mejor es parodiarlo” (2004; 7).

¿Compensación, entretenimiento, rebelión, liberación?

Ana B. Flores

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Chiste; Chiste gráfico; El chiste y Lacan; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Humor gráfico; Humor hecho por mujeres; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Humor y vida cotidiana; Humor, política y censura en Argentina; Juegos de palabras; Las Caricaturas de Mahoma; Metáfora y humor.

BIBLIOGRAFÍA:

- ACOSTA, Vladimir (2003) *Lo de arriba y lo de abajo. Ensayo sobre la risa y la comicidad antigua, medieval y renacentista*, Caracas, Faces/UCV.
- ARISTÓTELES (1979a) *Poética*, Madrid, ed. Aguilar.
- BORGES, Jorge L. (1974) “Kafka y sus precursores” en *Otras Inquisiciones, Obras completas*, Buenos Aires, ed. Emecé.

- BRAVO, Víctor (2004) *El mundo es una fábula y otros ensayos*, Mérida, Venezuela, Ed. Puertas del sol.
- BREMMER, Jan (1999) “Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia”, en BREMMER Y ROODENBURG (coord.) *Una historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, Madrid, ed. Sequitur.
- COOPER, Lane (comentario) (2002) “Tractatus Coislinianus” en *La comunicación del humor*, en CIC, Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid.
- CRIST (Reinoso, Cristóbal) (2008) *Cosmos Crist*, Córdoba, Ed. Sec. Cultura de Córdoba.
- DELEUZE, Gilles (1973) *Presentación de Sacher –Masoch*, Madrid, Taurus.
- ECO, Humberto (1985) *El nombre de la rosa*, Buenos Aires, Ed. Lumen, ediciones de La Flor.
- ESCARPIT, Roberto (1962) *El humor*, Buenos Aires, ed. Eudeba.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino (1967) *El secreto del humor*, Buenos Aires, Nova.
- FRESCHI, Romina (2004) "Entre-vista" en revista *Plebella* N.º 2, agosto, 5-7.
- GENETTE, Gerard (1988) “Género, “tipos”, modos”, en Garrido Gallardo (comp.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros.
- (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, edit. Taurus.
- GOMBRICH, Ernest H. (1979) “El experimento de la caricatura” en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, G. Gili.
- HAZLITT, William (2002) “Sobre el ingenio y el humor. (Conferencias sobre escritores cómicos ingleses, 1818)”, en *La comunicación del humor*, en CIC, Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid.
- MACHLINE, Vera (2004) “Teoría o conceito setecentista de humor joco-serio derivado do antigua teoria humoral?” in MARTINS R.A.; MARTINS L.A.C.P.; SILVA, C.C.; FERREIRA, J.M.H. (eds.). *Filosofia e Historia da ciencia no Cone Sul: 3º Encontro*, Campinas: AFHIC. Pp 471-478.
- MANNUCCI, Alicia V. (comp.) (2005) *El humor en la lengua y la literatura italianas*, Córdoba, Ed. Comunicarte.
- MAURON, Charles (1998) *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, ed. Arco/Libros.
- PLATÓN (1934) *Filebo o del placer. (Sócrates, Protarco, Filebo). Diálogos polémicos*, Madrid, Ed. Nueva Biblioteca Filosófica.
- POLLOCK, Jonathan (2003) *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós.
- PROPP, Vladímir (1983) “La risa ritual en el folklore (El cuento de Nesmejana)”, en *Edipo a la luz del folklore y otros ensayos de etnografía*, Barcelona, ed. Bruguera.
- (1992) *Comicidade e risso*, Sao Pablo, ed. Atica.
- RITCHER, Jean Paul (2002) “Del humorismo”, en *La comunicación del humor*, en CIC, Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid.
- VALBUENA DE LA FUENTE, Feliciano (2002) “El humor en Thomas Hobbes” en *La comunicación del humor*, en CIC, Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid.
- VIRASORO, Mónica (2005) “Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico”, en revista *Figuraciones*, N.º 3, abril. (www.revistafiguraciones.com.ar)

Humor ante la ley

Cuando hablamos de “políticas del ***humor**”, surge una deuda casi obvia con la producción de Linda Hutcheon sobre política de la ***parodia** y teoría y política de la ***ironía**, en tanto incita a pensar en esa perspectiva particular sobre las producciones humorísticas. Nuestra diferencia, empero, radica en que no pretendemos hacer una teoría del humor, frente a la cual los casos de discurso de humor en la cultura argentina funcionarían como ejemplos. El objetivo es indagar en las formas históricas concretas de la que llamamos cultura humorística argentina actual; pretendemos describir las políticas particulares y las operaciones culturales del humor en el sistema cultural complejo en el que juega, como productor/producto, su inscripción en un vasto y aún indefinido, mapa cultural. A eso apuntan muchos de los artículos de este libro que pertenecen a la parte de la Enciclopedia, aunque no todos expliciten este objetivo.

¿Qué significa para nosotros hablar de políticas del humor?

El objetivo es intentar ver cómo y porqué los discursos cómicos y humorísticos son usados y entendidos como una práctica y como una estrategia discursiva y, también, proponer hipótesis sobre las consecuencias. De la relación de un discurso humorístico con sus efectos se puede establecer la política del discurso; dichos efectos, a su vez, pueden ser estipulados por su operador de lectura, inevitablemente interdiscursivo, e inferir desde ellos las estrategias que los producen. Por su parte, las operaciones de producción de sentido son reconocidas o reconstruidas a través de las huellas especificadas o marcas en la superficie significante, trazos que han sido inscriptos por las condiciones de producción y de reconocimiento. De allí que no se pueda hablar de políticas estructurales, intemporales de los discursos, sino de acontecimientos históricos y que, cualquiera que sea el poder del discurso del humor, se ejerce porque se produce en una determinada comunidad discursiva.

El humor y la política

Resulta llamativo constatar cómo el discurso del humor, a diferencia de otros tipos discursivos, ha sido inscripto siempre en alguna política: desde Platón a la actualidad se le asignó una función social en relación con las reglas y el poder. Esto es sólo comparable con lo que ocurre con discursos institucionalmente asentados y que responden a una programática, como el discurso religioso, el político propiamente dicho, el pedagógico o el publicitario. El discurso humorístico, que como el narrativo y el argumentativo, tiene también la propiedad de atravesar otros discursos, se constituye desde una particular posición ante la norma, ante los hábitos, ante la doxa: las normas de interacción social, de la lengua, de las representaciones, de las enunciaciones, su hacer frente a los discursos hegemónicos, los paradigmas cognoscitivos de una cultura, las diferentes ideologías. Esto lleva a pensar que lo político, que es una dimensión constitutiva de todo discurso (como lo ideológico), en el humor regula los procedimientos que lo identifican como tal.

Para sustentar esta afirmación, nos remitimos a la larga tradición teórica transdisciplinaria sobre el humor. En particular a la concepción de Jesús Ibañez (1992) según la cual, las posiciones ante la ley regulan las posiciones paradigmáticas de la política en las actuales democracias formales: dicha posición podrá ser conversa, perversa, subversiva (irónica) o reversiva (humorística). Si se

parte de estas dos últimas posiciones, que son las que incluyen al humor en general, se fusiona una postura política (revolucionaria/libertaria, en términos de Ibañez) con el procedimiento de constitución genérico (la particular relación del humor con la ley, que es la que produce “risa” o sus equivalentes). De esta asimilación de las posiciones políticas ante la ley con las del humor, surge el riesgo, que trataremos de sortear, de universalizar, esencializar las políticas del humor, como “la” política del género humorístico.

Las políticas y las estrategias

La consecuencia operacional entonces es desmontar las estrategias, apuntar a ver quién y desde dónde dice, cómo se construyen identidades y subjetividades, a quiénes excluye y con qué política, cuáles son las condiciones discursivas y socio-culturales de producción, las regularidades que sustentan lo dicho, los objetivos perseguidos, los soportes, las formas...

La coexistencia de estas diversas estrategias configura las políticas discursivas, que para los discursos del humor proponemos diseñar, como ya lo adelantamos, desde su relación con la ley, es decir, con las normas de interacción social, con las reglas lingüísticas, con el discurso de la doxa, con las ideologías hegemónicas.

En efecto, la propuesta teórica que resultó fundante para la formulación de nuestra hipótesis es la de Jesús Ibañez, aparecida en un breve artículo de la revista *La caja* (1992). En este estipula tipos de comportamiento de los sujetos ante la ley en las democracias actuales.

Ibañez señala cuatro posibilidades de lecturas (semánticas) y *elecciones (pragmáticas) de los sujetos ante la Ley*: dos comportamientos previsibles nominados por el que dictó la ley, que son el converso (elige y lee el camino recto, es llamado por los buenos términos, tiene expresión política en la derecha) y el perverso (invierte los términos de la ley, se expresa en la izquierda); hay, además, lecturas y elecciones que tienen la potencia de una pregunta y una puesta en cuestión de la ley: una es la subversiva –sádico/irónica–¹⁴, que es una pregunta a la pregunta, da una vuelta por debajo de los fundamentos, y la otra, que es la del *humor (masoquista/humorística)*, es la reversiva, que es una pregunta a la respuesta. Desde esta posición reversiva, toda ley es injusta porque no se ajusta a la realidad, si intentamos ajustarla la rompemos. Su expresión política es la de los *libertarios*. Como sucede con las luchas contra la autoridad de las que nos habla Foucault, sus objetivos son los efectos del poder como tales: el personaje Tato Bores, en sus programas televisivos de humor político, no se opone a la investidura presidencial sino a acciones de un sector de la dirigencia; son luchas inmediatas, ni revolucionarias ni conservadoras.

Este lugar desde el que se cuestionan los efectos de las respuestas obedientes a la ley sería un lugar móvil, que produciría determinados grados y tipos de “dislocamientos”. Una consecuencia previsible es que desde esta posición y dinamismo, el humor no establecería programáticas alternativas porque eso haría virar su posición a la de la producción de una nueva ley que cerraría los múltiples itinerarios libertarios.

Cabe aclarar que intentamos hablar de la política específica de este tipo de discurso, el del humor, para diferenciarlo de otros discursos, pero a este núcleo invariante hay que agregar un sistema de variaciones, las múltiples manifestaciones del discurso del humor, a lo largo de la historia de las diferentes culturas y con diferentes soportes significantes, como hemos intentado explicitarlo en el apartado anterior.

La propuesta es entonces estudiar estos discursos en sus pequeñas luchas inmediatas, según las estrategias de un hacer para que el otro haga (así como no ataca la ley en sus fundamentos,

¹⁴ Cf. “La ley, el humor y la ironía”, en Deleuze (1975).

tampoco ataca las instituciones de poder o de grupo, sino más bien un técnica, una forma de poder); estudiar las maneras de cuestionar el status del individuo en oposición a los efectos del poder vinculados con el saber, o sea con su régimen, en un rechazo a la inquisición que determina quién es uno; estudiar estos discursos de alguna manera disciplinados (por el mercado, entre otros, ya que examinamos discursos publicados) en su indisciplina.

Ahora bien ¿para qué?

Este cuestionamiento del humor a las respuestas previsibles a la ley, lo sitúa en el lugar de los intersticios: ni fuera ni dentro de la ley. Es precisamente desde este lugar heterotópico, móvil, desde donde pone de manifiesto la arbitrariedad de la ley, hace visible la cuadrícula que nos encasilla, la ilegalidad de las legalidades: algo semejante a lo que hace el calambur que por el ***juego de palabras**, al separar el significante de uno de sus significados habituales, pone al descubierto la arbitrariedad del signo, la ley del signo. Así, amenaza con destruir la posibilidad de representación, rodea lo irrepresentable, destruye los procesos de “naturalización”, los topos clasificatorios. No se ejerce desde un fundamento de verdad, (entendida como ese constructo por el cual se lucha), sino desde un saber para el que los saberes establecidos son falsos. Cuestiona las respuestas obedientes a la ley aunque (o porque), según Deleuze (1975), la ley de la modernidad ya no tiene su fundamento en el Bien, en la Verdad, como lo postula el platonismo¹⁵, sino que, después de Kant, es una forma vacía de contenido, es inaccesible y no obstante tiene todo el poder de la ley: como el mundo descrito por Kafka.

La noción de ley no se sostiene por sí misma, necesita idealmente un principio superior y unas consecuencias lejanas, por eso la ironía y el humor sólo en relación con ella actúan, encuentran su sentido. Después de Kant, la ley ya no depende del bien, sino todo lo contrario, el bien está condicionado por la ley. En la actualidad, la ironía y el humor siguen siendo elementos de la ley pero la piensan, ahora, en la indeterminación de su contenido y en la culpabilidad del que se somete a ella. La nueva ironía y el nuevo humor se proponen el derrumbamiento de la ley. El humor es el proceso que desciende de la ley a sus consecuencias. Por ejemplo, burlar la ley por exceso de celo. Es la demostración por el ***absurdo**. Ya no por destrucción irónica de la ley por ascensión a un principio superior, por la ostentación de su contradicción. Esta propuesta de Deleuze sería la descripción del funcionamiento del humor y la ironía desde una perspectiva más semántica que pragmática, con las consiguientes limitaciones en tanto no se tienen en cuenta los usos particulares de la ironía que sería, según Hutcheon, trans-ideológica.

Volviendo a la pregunta inicial ¿qué se hace cuando se hace el humor? o ahora, ¿cuáles son las consecuencias políticas de una política libertaria?

El humor produce una subjetividad crítica, activa y sociable: no hay que olvidar que para Freud (1969) el tercero con quien se ríe es un condicionante de la producción del ***chiste**; es a partir de los no dichos compartidos por el productor y destinatario del humor que se genera la risa y el placer. Si rastreamos en las producciones culturales de diversos momentos de la historia, veremos las huellas de la función libertaria de la risa, de su productividad generadora de nuevas conciencias, a pesar de su carácter breve, parentético. En el ámbito de la estética, el surgimiento de nuevos lenguajes, géneros y especies está ligado a la producción de discursividades humorísticas: las

¹⁵ En el sistema platónico la ley es un poder secundario y delegado que depende de un principio superior que es el Bien al que si los hombres conociesen o supieran identificarse con él, no habría necesidad de leyes. Por eso obedecer la ley es lo mejor y en el Filebo, el diálogo sobre la risa, el objeto del humor es el ridículo que se aparta de la ley de la medida y la templanza. La risa platónica resguarda el orden que tiene fundamentos en lo trascendente. Es irónica y como tal da una vuelta por los fundamentos de la ley pero no libera de la respuesta obediente. El hombre de bien se somete a las leyes del país aun conservando libertad de pensamiento. (Por eso las risas durante la escena de la muerte de Sócrates).

primeras producciones del lenguaje fílmico son las de “El regador regado”, “El viaje a la luna”, de un humor absurdo y desopilante; el origen de la ***historieta** también es ***cómico**¹⁶ –de allí toma el nombre de “comics” – en la construcción de mundos oníricos, en el disparate, el misterio, las fantasías absurdas, de las que luego se alejó; si nos retrotraemos al origen de la novela, bien podemos anclar en *Satiricón* de Petronio; las huellas en la producción rabelaisiana del carnaval, que en el medioevo se producía en las fechas que el calendario de la cultura oficial y sería permitía, revelan su anticipación para el ingreso de la cultura y la subjetividad propias de la modernidad, según los estudios de Bajtín (1987); el experimentalismo en las ***caricaturas**, sobre todo las de Töpffer en la mitad del siglo XIX, anticipa el de las vanguardias históricas de principios del XX, según Gombrich (1979); en la literatura argentina, cierto humor surrealista como el de ***Arturo Cencela** en *Tres relatos porteños* (1923) anticipa la narrativa de vanguardia que culmina con los relatos de Marechal y ***Julio Cortázar** y que permite situarlo como precursor del humor que produce incomodidad, el humor no costumbrista. El humor desopilante, la exploración al máximo que tensa y rompe los moldes de los diversos “realismos”, mapea la innovación estética. César Aira retoma la tradición paradójica de la ruptura, no para crear un nuevo género, sino para redefinir la literatura.

Esto nos lleva inferencialmente a preguntarnos si en esta época de cultura humorística, como la llama Lipovetsky (1986), no se están experimentando nuevas manifestaciones desasidas del canon: manifestaciones no programáticas que simplemente abren espacios a lo que ***Macedonio Fernández** (1974) llamaría la “todoposibilidad”, producto de la liberación, aunque sea por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad, en pos de la variedad de la “libreposibilidad”. Pasado ese momento del salto, ¿todo vuelve a quedar como era antes o hay en algún lugar una Reina Roja haciendo su juego en el tablero de ajedrez? ¿Se produce quizás un espacio de visibilidad y enunciabilidad comunitario?

Así, según cuales sean las leyes en juego y el grado de cuestionamiento a su misma condición de ley o a las respuestas habituales que genera, el humor podrá tender a la subversión de la legalidad o a su reversión. Un humor subversivo frente al canon literario –el de la buena literatura–, es el humor de buena parte de la producción de César Aira, el humor sádico contra las buenas costumbres en cierta zona de la producción de cómics de la cultura juvenil, el humor televisivo de *Todo por dos pesos* y sus precursores (*Cha Cha Cha*, *Delikatessen*) y su manifestación más contemporánea: “Peter Capusotto y sus videos”, el humor negro. Es decir, el que cuestiona los fundamentos de las reglas. Hay también otro humor, más frecuente, que es reversivo, libertario, que cuestiona las respuestas habituales a la ley, pero no ataca sus fundamentos: cierto humor ***satírico** político (las viñetas de Ortiz), el llamado “humor cordobés” en general, sobre todo el paródico satírico. Entre ambos, las diversas gradaciones del ***grotesco**, que resultan revulsivas en el llamado “humor bizarro” (underground, de trasnoche), o caricaturalmente paródicas en el periodismo gráfico de gran tirada.

Esto no pretende constituirse en una taxonomía, sino simplemente una hipótesis inicial de trabajo, que a poco de comenzado empieza a mostrar sus complejidades. En efecto, la propuesta de construcción del mapa cultural según sistemas culturales complejos nos lleva a cuestionar cómo un humor revulsivo literario deja incólumes tantas otras esferas culturales, cómo un juego deconstructivo de seguridades de representaciones doxásticas, no hace sino reforzar el sistema dominante cuando se trata de estrategias publicitarias televisivas o espacios de entretenimiento radial, etc. Además, ¿cómo un discurso contemporáneo resignifica tradiciones cómicas, humorísticas, literarias, identitarias, entre otras? O sea que hablar de estrategias del discurso para

¹⁶ Siguiendo a Pablo de Santis en su artículo “La historieta cuadro a cuadro” (Ñ, suplemento de cultura de *Clarín*, 06-01-07).

dar cuenta de sus políticas implica el reconocimiento de la necesidad del juego de los lenguajes como constitutivo, las operaciones que se realizan entre las diferentes esferas de la cultura. Por otro lado, hay estrategias identitarias de devaluación del “otro”, que son de signo ideológico opuesto según se trate del “no consumidor” del discurso publicitario o del dirigente político de las caricaturas de Nik. A su vez, los procedimientos textuales del pastiche en este último, al mismo tiempo que banalizan la política nacional, producen transmigraciones estéticas del canon al pop.

Poder y discurso del humor

Nuestra hipótesis de trabajo nos permite zanjar la discusión frecuente en los foros sobre si el humor puede o no ser revolucionario o conservador. En sus múltiples clasificaciones, es siempre transideológico, pero nunca neutro¹⁷. Se reconoce en estas cuestiones la noción de *poder* y de políticas discursivas de M. Foucault, quien hacia 1970 define discurso como acontecimiento, como aquello que no sólo traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que y mediante lo cual se lucha. El juego estratégico del humor produce por un instante, la revelación de otra posibilidad, (el entrever, el entredicho) que permite vislumbrar lo que Macedonio Fernández llamó la “todoposibilidad”, libre de las sujeciones a la racionalidad dominante. Una perspectiva sociocrítica y de la teoría de la cultura para el estudio del discurso nos lleva a estudiar las estrategias discursivas como productoras de políticas de enunciación, de producción de representaciones y de subjetividades según el juego que establece el discurso con ciertas regularidades.

Al respecto, se propone seguir la indagación acerca de la relación entre el humor y la ley, con el capítulo de Gilles Deleuze sobre “La ley, el humor y la ironía”, según el cual “la ironía viene a ser el juego de un pensamiento que se permite fundar la ley sobre un Bien infinitamente superior; el humor es el juego de este mismo pensamiento que sanciona la ley con un Mejor infinitamente más justo que ella misma” (1973: 83). Por eso tratamos especialmente la ironía en el apartado del humor.

Ahora bien, me pregunto cómo juega una política libertaria en una sociedad como la contemporánea (y la argentina en particular) que según Giorgio Agamben, entre otros, vive en estado de excepción, una sociedad en la que los demócratas bien pensantes denuncian un alarmante estado de anomia. Cuando se habla de normas y por contrapartida, de anomia, generalmente se da por sentado que se trata de las reglas de la cultura hegemónica, ya que es la única manera de poder generalizar como se hace habitualmente; pero hay que considerar que debemos incluir las reglas del sector socio cultural con cuyas discursividades se esté trabajando, que puede coincidir o no con las hegemónicas. Y además, si como sostiene Angenot (1998), las “ideologías no son sistemas”, las evaluaciones sociales que presuponen normas, tampoco lo son. Por eso no se puede hablar de “internalización de las normas” como de un proceso homogéneo, unitario, bajo el riesgo de pensar procedimientos en un sistema, es decir, el “riesgo estructuralista”. Al respecto resulta ilustrativo el estudio que el cubano Abel Prieto (1997) hace en *El humor de Misha. La crisis del socialismo real en el chiste político*. Desde una militancia socialista y castrista, estudia las manifestaciones de humor político en la Unión Soviética, tanto las rusas como la de los países bajo su órbita, como manifestaciones de la distancia y exterioridad que el común de los soviéticos (en general, trabaja con los chistes de la calle, pero algo de lo que se pasaba en radio Armenia, bajo la protección de la

¹⁷ En el racionalismo neoliberal se trata de eliminar lo político, sin implicarse ni explicitarse a sí mismo como tal. De allí que al hablar de políticas discursivas, en el mismo acto de establecer una perspectiva ideológica para el estudio de los discursos de una cultura, se produce ya una acción contra el pensamiento único.

sutileza de la ironía) mantenía frente al régimen. En este trabajo se prioriza la política del humor político en tanto registro de la subjetividad social en disidencia: en ningún momento se deja siquiera entrever una relación de causalidad directa con la caída del régimen, sino un síntoma explicativo¹⁸. El estudio hace una comparación permanente entre los fundamentos del aparato teórico y propagandístico del socialismo real, ortodoxo, reglamentarista y dogmático, con el humor sobre los acontecimientos y modos de vida soviéticos hecho por los mismos ciudadanos según el proceso que Berger (1988)¹⁹ llama “inversión institucional” o “desinstitucionalización”. Cuando a través de la internalización los símbolos, códigos, normas e instituciones son reabsorbidos por la conciencia del individuo, las estructuras de este mundo pasan a determinar las estructuras de la conciencia misma. Pero si no se dan estas condiciones, dice:

“Es asimismo posible un proceso de inversión institucional o desinstitucionalización, en el que pierdan su credibilidad subjetiva la actividad, el pensamiento o las creencias estructuradas, y los individuos quedan librados a reflexionar sobre una gama abierta de acciones posibles” (1988: 54).

Es decir, el proceso de internalización de las normas y los valores es reversible. Esta no inmutabilidad es la que nos permite seguir hablando de las políticas libertarias del humor aún en épocas y culturas consideradas anómicas (a pesar de que es más productivo pensar en reglas cambiantes y flexibles, como las del mercado, que en la ausencia de reglas: se habla generalmente de anomia cuando se nos escapan las reglas “otras” con las que se está haciendo el juego social) y dejar planteado su carácter libertario en orden a nuevas posibilidades que excluyan el volver a la observancia de las reglas que se rompen.

Más aún, si como dice Néstor García Canclini²⁰, “David ya no sabe donde está Goliath”, para referirse al actual estado de situación bajo el reinado de las leyes del mercado, la invisibilidad de un enemigo que se encarna más en las reglas de juego instaladas que en sujetos de carne y hueso, acentúa la importancia de la puesta en manifiesto de las reglas, estén o no interiorizadas, a través del cuestionamiento a su respuesta habitual. Esta desautomatización permite pensar según las diversas manifestaciones del humor y sus correspondientes políticas en una cultura no totalmente anómica, sino con otra clase de reglas, generalmente no explicitadas, algunas indecibles.

El del humor es el tipo de discurso más abiertamente ideológico (decimos “abiertamente” porque el componente ideológico atraviesa todos los discursos ya que, con Voloshinov/Bajtín, pensamos que no hay palabra neutra ni original) porque para su propia construcción pone en escena la multiacentualidad, el dialogismo del lenguaje: se constituye a partir de ser un otro a lo previsto por la voz de la ley, de la hegemonía, usando la propia voz de la ley que deconstruye para mostrar críticamente.

¹⁸ En cuanto al poder del humor no tanto como transformador sino como testimonio de una cultura, Enrique Pinti en una nota de *La voz del interior* del 15/02/96, pág. 1C, “Enrique Pinti en el infierno nacional” (entrevista de Luis Gregorati) responde a la pregunta: “¿Es obvio que su monólogo es el de un descreído?”: “La paradoja de un descreído en un país crédulo, cuyo presidente es un gran jugador de truco. Tampoco me hago ni transmito grandes ilusiones con respecto al poder del humor. Apenas puedo cambiar a una persona entre mil. Pero lo interesante es pasar a la historia como un testigo de su época. Si alguien se interesa en mí en el futuro, lo interesante es que sepa cuáles fueron nuestros problemas y nuestros infiernos”.

¹⁹ Bibliografía citada por Prieto (1997): Wuthnow et al. (1988): *Análisis cultural. La obra de Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault y Jürgen Habermas*, Buenos Aires, Paidós.

²⁰ García Canclini, Néstor (1999): *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós. (Cit. por Daniel Rodríguez en dossier de Docta).

Para terminar, una breve presentación de un caso reciente. Luciano B. Menéndez, acusado por crímenes de lesa humanidad durante la dictadura militar argentina de 1976, llevado más de treinta años después a juicio público, se mantuvo en todas las sesiones impertérrito, con rostro imperturbable, haciendo uso de la palabra nada más que para recitar un texto breve sobre su inocencia. Hasta que lo tocó la risa.

De este episodio da cuenta el diario *La voz del Interior* del 6-11-09, con el título:

“Menéndez se quejó, pero lo refutaron”. Dice textualmente la noticia (que en un periódico independiente de tirada más pequeña, *Hoy día Córdoba*, aparece, en la misma fecha, en primera plana):

“Protestó porque una alusión a él que hizo el juez Díaz Gavier despertó risas.

Un incidente que fue rápidamente resuelto acaparó la atención al arrancar la audiencia de ayer en el juicio que se le sigue a Luciano Benjamín Menéndez y otros represores.

Ocurrió cuando Menéndez pidió la palabra para expresar su protesta porque en la jornada del miércoles, ante un pedido de su defensor de que fuera “liberado” de la audiencia para seguir el juicio en una sala contigua, el presidente del Tribunal, Jaime Díaz Gavier, le respondió que no lo “liberaba”, sino que lo “desocupaba”.

Menéndez indicó que le molestó esa corrección y algunas risas de la audiencia que, según agregó, no sólo no fueron reprobadas por Díaz Gavier, sino que el propio magistrado “coreó”.

En la réplica, el juez señaló a viva voz que no corresponde que le dé explicaciones a un procesado ya que él hablará por su sentencia. De todos modos, aseguró que el término “desocupar” es correcto en materia procesal”.

Dice Bergson al respecto:

“Un personaje de tragedia no cambiará en nada su conducta porque llegue a tener noticia del juicio que nos merece. Podrá ocurrir que persevere en ella, aun con plena conciencia de lo que es, aun con el sentimiento clarísimo de horror que nos inspira. Pero un hombre ridículo, desde el instante en que advierte su ridiculez, trata de modificarse, al menos en lo externo. Si Hargagon viese que nos reímos de su avaricia, no digo que se corrigiera pero sí que procuraría encubrirla o al menos darle otro cariz. Digámoslo desde ahora, sólo en ese sentido se puede afirmar que la risa castiga las costumbres” (Bergson, 1985: 36).

Ello es así porque para el filósofo francés la diferencia entre el vicio trágico y el cómico es que en el primero, es el personaje el que está imbuido y es responsable de él. En el caso de la comicidad, en cambio, viene de afuera como un marco frente al cual el personaje es más que todo un fantoche. Eso fue lo que le resultó inadmisibile al genocida, por eso pidió explicaciones, mientras que no manifestó ninguna ofensa por ser acusado de criminal.

Ana B. Flores

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; El chiste gráfico como género periodístico de opinión; Gag; Humor gráfico; Humor y vida cotidiana; Humor, política y censura en Argentina; Las caricaturas de Mahoma; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

BAJTÍN, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Madrid, ed. Alianza.

- BERGSON, Henri (1985) *La risa*, Madrid, ed. Sarpe.
- CANCELA, Arturo (1923) *Tres relatos porteños de Arturo Cancela: El cocobacilo de Herrlin, Una semana de holgorio, El culto de los héroes*, Buenos Aires, Ed. Gleizer.
- DELEUZE, Gilles (1973) *Presentación de Sacher–Masoch*, Madrid, Taurus.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1990) “Para una teoría de la humorística”, en *Teorías*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- FLORES, Ana B. (2007) *Políticas del humor*, Córdoba, ed. Ferreyra; 2.^{da} reed.
- FOUCAULT, Michel (1988) “El sujeto y el poder” en DREYFUS y RABINOW: *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, México, Edit Unam.
- FREUD, Sigmund (1969a) “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, tomo III, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.
- (1969b) “El humor”, en *Obras completas*, tomo IX, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.
- GOMBRICH, Ernest H. (1979) “El experimento de la caricatura” en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona. G. Gili.
- HUTCHEON, Linda (1981b) “Ironía, sátira parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *Poétique*, París, Ed. Du Seuil, febrero, N.º 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos
- (1991) “The politics of postmodern parody”, trad. de Desiderio Navarro, en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín - Nueva York, Walter de Gruyter, 1991, pp.225-236.
- (2000) *Teoria e política da ironia*, Belo horizonte, ed.UFMG.
- (2001) *Poética do posmodernismo: historia, teoria, ficção*, Río de Janeiro, Imago Mundi. (trad. al portugués de Ricardo Cruz)
- (S/D) “La política de la parodia posmoderna”, en revista *Criterios*, (s/d).
- IBAÑEZ, Jesús (1992) “La democracia un orden retorcido”, en revista *La Caja*, N.º 1, Setiembre.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986) “La sociedad humorística”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, ed. Anagrama.
- PRIETO, Abel (1997) *El humor de Misha. La crisis del “socialismo real” en el chiste político*, Buenos Aires, Ed. Colihue, SyC.

Humor gráfico

Llamamos humor gráfico a toda expresión humorística que se manifiesta a través de una imagen. Si bien se trata de un arte antiguo, este tipo de ***humor** cobra su forma actual a partir de la aparición de los medios masivos de comunicación, especialmente, la prensa.

Según diversos autores, podemos reconocer al menos cuatro formatos de humor gráfico en la prensa: la ***caricatura**, la ***historieta**, el ***chiste gráfico** y la ilustración. Esta última en general “ilustra” un texto al que acompaña y del cual es complemento; comenta, agregando algo que en el relato verbal no está explicitado. Por el contrario, en el caso de la historieta o el ***chiste** gráfico, la viñeta misma “es el relato”. El carácter de la ilustración es eminentemente descriptivo, a diferencia del carácter narrativo de la historieta y el chiste gráfico. Cada una de estas formas presenta características propias.

Eugenia Almeida

VER: El chiste gráfico como género periodístico de opinión; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Hortensia y Cognigni; Humor, política y censura en Argentina; Las caricaturas de Mahoma; Roberto Fontanarrosa.

BIBLIOGRAFÍA:

- ABREU, Carlos (2001) “Periodismo iconográfico. La caricatura: historia y definiciones” en Sala de Prensa. Web para profesionales de la Comunicación Iberoamericanos. N.º 34 Año III, Vol. 2. Agosto 2001. Versión disponible en <http://www.saladeprensa.org/art250.htm>
- BARBIERI, Daniele (1993) *Los lenguajes del Cómic*, Barcelona, Ediciones Paidós, Instrumentos Paidós n.º 10.
- VIADA, Mónica (2002) Tesis doctoral: “Géneros periodísticos de opinión. Una revisión acorde a los tiempos”, Tenerife, España. Universidad de La Laguna.

Ironía

Ironía: Tomado del latín *iron-a* y del griego *eirōnía*, disimulo. Propiamente: “interrogación fingiendo ignorancia”, derivado de *éiromai*, “yo pregunto”. (Corominas, 1994)

El concepto de ironía es de gran complejidad e indica que no es exclusivo del campo del *humor en particular, sino de la cultura en general. La búsqueda de delimitaciones pertinentes a los objetivos del diccionario se ha visto requerida de criterios y conceptos accesorios para su abordaje específico relacionado con el humor.

1. El concepto básico en la historia del término

Algunos autores radican un antecedente del término en el mundo antiguo, en Sócrates, especialmente en los diálogos presentados en *La República* por Platón. No obstante este no puede ser indicado como su origen, ya que la presencia de la ironía en el discurso existe desde su complejización en sistemas culturales. Por lo general, se reconoce en la ironía una manera de generar contradicciones en la reflexión, iluminadoras de conocimientos. La dialéctica socrática da lugar a la co-presencia de conceptos que, si bien se contradicen, están estrechamente vinculados. De este modo, es un Sócrates que nunca escribió quien dialoga con interlocutores, desviándolos de sus propios caminos de razonamiento para iluminar nuevos conceptos o revisar los empleados. Diálogo y dialéctica definen a la ironía filosófica como una *actitud* hacia el otro, destinada a mostrar las incoherencias e incorrecciones, no por sí mismas sino para generar un conocimiento a través de ellas. La ironía filosófica no es, pues, risible.

Beth Brait, investigadora brasileña, señala la ironía que implica al propio Platón al asignarse una posición de enunciación consistente en poner por escrito palabras de Sócrates, ya que los diálogos pudieron nunca ocurrir y Glauco no es más que un personaje constituido para crearle a este Sócrates un interlocutor, que no es otro que el propio Platón (Brait, 1996). Aquí, la ironía consiste, en alguna medida, en interrogarse y hallar la contradicción inherente en la formulación irónica a través de su interpretación. Según esta acepción es una estrategia consistente en un acto de habla ilocutivo.

Aristóteles se ocupa de aclarar que la ironía es más elevada que lo bufonesco, porque en ella hay un juego hacia sí mismo, mientras que el bufón se ocupa de los otros. Este elemento, propuesto en la *Ética a Nicómaco*, indica a la ironía como *actitud*, con lo cual ingresamos en la intersubjetividad como concepto descriptivo de las acciones irónicas y por ende, en el problema de la *intención* irónica.

Durante la Edad Media se abre el camino de la ironía en el ámbito del lenguaje, al ser reseñada por Quintiliano en su retórica como una figura de ornamentación del discurso, es decir un tropo. Lo veremos más adelante.

En la modernidad, el romanticismo alemán desarrolla un concepto de ironía inscripto en la literatura aunque específicamente en la poesía. Las afirmaciones de Schlegel en *Lucinda* la reconocen señalando además su carácter paradójal que consiste en ser juego y seriedad, sincera expansión del espíritu y profunda disimulación de las pasiones, que genera un conflicto entre lo absoluto y lo circunstancial. Vemos que continúa la idea de la ironía como una *actitud*, manifiesta a través del lenguaje, en este caso estético por literario. Sumamos un segundo nivel de acepciones con la de una *estrategia discursiva*, consistente en la contradicción encubierta de elementos pertenecientes a extremos de un mismo orden en la relación del hablante con el mundo.

El romanticismo europeo en general realiza aportes en la definición moderna de ironía con los estudios que realizaron Schlegel, Schelling, Heine, Novalis, Hoffman y Tieck, y Mme. de Staël en Francia. Brait indica este aspecto en su vínculo con el idealismo alemán, en lo que respecta a una concepción de sujeto en la cual la ironía permite dar cuenta de una desarticulación entre lo real y lo imaginario, propia de un sujeto que afirma el carácter de creación a su relación con el mundo (el genio): “la máscara del poeta que guarda una cierta transparencia, diferenciándose radicalmente del mentiroso o del hipócrita, son algunos de los componentes de una postura poética en la cual la ruptura de la ilusión constituye el eje central de las relaciones que se establecen entre el productor, la obra y el receptor” (Brait, 1996: 27, trad. de Susana Gómez). Las pautas estéticas románticas apuntan a quebrar las ilusiones del arte como representación absoluta de un cosmos acabado, por lo que la ironía es una de las estrategias estéticas empleadas para ello, a través las cuales se rompe con las reglas del raciocinio y de la lógica.

El retórico francés Dumarsais, en *Sobre los tropos* de 1730, habla de la ironía como una figura en la cual se establecen relaciones de contrariedad entre sus elementos, no siendo una relación de significación y, por lo tanto, no un tropo.

El filósofo danés Soren Kierkegaard realiza en 1841 su tesis en el doctorado en teología con *El concepto de ironía*, propuesta como “una actitud del espíritu” y con ello recuperando el concepto socrático.

Ya en el siglo XX, Bergson en *La risa*, indica que la ironía sería una de las dos trasposiciones posibles entre lo ideal y lo real, siendo la otra el humor. En la primera, “de naturaleza retórica” se enunciará lo que debería ser fingiendo demostrar que no lo es. En Bergson se encuentra implícita la teorización inglesa del concepto de ironía, que reconoce su función en el habla cotidiana como una forma de romper con las reglas de dicción correcta y aceptable para dar lugar a la crítica de las costumbres, como en Jonathan Swift o en el *Ulises* de James Joyce.

La obra del dramaturgo Samuel Beckett alterna la ironía con el ***absurdo**, siguiendo la estética de ruptura de la lógica que el romanticismo había iniciado. En ambos autores, la ironía: a) no es risible, b) combina su propiedad de ser *actitud* con su manifestación como operación sobre el lenguaje.

Al incorporarse el aspecto retórico en la categoría del lenguaje, la ironía entra en un camino que se distancia de la posición socrática de la actitud para ser vista como una figura o procedimiento literario. Por lo tanto, accedemos al concepto actual bidimensional de ironía: actitud hacia el otro y uso de los lenguajes en estrategias discursivas reversibles (por la contradicción inherente a la enunciación irónica).

2. Descripción de la ironía

a) Como figura: relaciones de contrariedad o antinomia:

La retórica tal como la entendemos hoy refiere al vínculo entre lo dicho y el modo de decirlo, en el uso de estrategias textuales –figuras o tropos– tendientes a un efecto estético. La ironía ata sus cabos a otras figuras, como la metáfora, la metonimia o el oxímoron, la antítesis o el lítote. En Ducrot/Todorov se lee: “Empleo de una palabra con el sentido de su antónimo” (1972, en 1995: 219). Es uno de los conceptos usuales del término: la ironía funciona gracias a un operador lógico que liga a dos proposiciones por su contrariedad. Se capta a través de una operación interpretativa consistente en dar vuelta la significación del enunciado y atribuirle hipótesis de sentido contrarias a las literales.

Para muchos autores es un caso particular de doble sentido que funciona en una fórmula: “A, en un enunciado x , hace entender $\text{no-}x$ ”. Esta fórmula es cuestionada por el equipo francés Grupo μ

porque se debería aceptar el concepto de “sentido propio” en el núcleo conceptual de la noción de ironía; situación crítica que también ofrece la consideración de un criterio de antinomia en su formulación, ya que la colocaría en el mismo sector del sistema de figuras que el oxímoron. Así, este grupo propone considerarla en relación con el criterio seguido en la *Retórica general* y que distingue a dos familias de figuras: los metasemas –alteraciones en el código léxico– y los metalogismos –que cuestionan las leyes del discurso no estrictamente lingüísticas–. La ironía es, entonces, un metalogismo porque sólo es percibida por contrastación entre el mensaje y el referente; es circunstancial y motiva a “escrutar la función pragmática del enunciado y, de manera más general, la relación del enunciado y sus contextos” (Grupo μ , 1978: 429).

En cambio, la lingüista Catherine Kerbrat-Orecchioni propone observarla como un tropo –alteración de la jerarquía usual de los sistemas semánticos: lo denotado y lo connotado–. Esta investigadora considera dos posibilidades en la ironía como tropo:

“1) la ironía efectivamente verbal (que consiste en ligar a una secuencia de significantes, dos niveles semánticos más o menos antinómicos) [...] y 2) la ironía que no excede la dimensión de la palabra o del sintagma, con exclusión de la que depende de la gran sintagmática, que impregna la totalidad de un texto y caracteriza la actitud discursiva global del enunciado” (1980: 195).

Estas dos opciones son metodológicamente restrictivas y suponen que la ironía sería una figura de invención y *en ausencia*, es decir que sólo cumple su efecto por la ausencia de unas de sus proposiciones con lo cual se cumple el engaño o el reverso de la literalidad. Ello generaría un trastocamiento entre el sentido connotado, que se hace visible, y el denotado, que se ve reducido a una huella literal de una producción de sentido concretada gracias al contexto y a la su propia coherencia interna. Así, el receptor elabora una hipótesis, “un excedente de trabajo interpretativo” (205) a partir de índices o huellas, a veces paratextuales.

La autora incorpora al concepto la infracción a la ley de la sinceridad, que reúne las leyes de informatividad y de exhaustividad, propuestas por Ducrot. Por ello, decimos que la ironía puede ser agresiva o contestataria pero, por lo mismo sarcástica o productora de una risa sería producida, desatada, por la revelación de lo no dicho.

El Grupo μ sostiene que la ironía apenas se distingue de la antífrasis y que el problema consiste en la acepción común que señala a la ironía como *ethos* –como reacción buscada, y respuesta deseada por medio del texto– y no como una estructura formal. En esta idea avanza Linda Hutcheon, quien define que es, a la vez: “estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo” (1995, en 2000). Para Hutcheon, la ironía verbal es un tropo, se califica su *ethos* como burlón cuyo impacto se orienta desde un abanico muy amplio de actitudes: el sarcasmo, la deferencia, la irrisión. Comparte con la ***parodia** un *ethos* despectivo y con la sátira la risa desdeñosa. Veremos posteriormente su perspectiva.

El teórico Paul De Man, en su artículo “El concepto de ironía”, señala la importancia de recuperar el sentido de la palabra *tropo*: esencialmente “cambiar”, y se pregunta si la ironía es o no un tropo, postulando la idea de que es “un tropo que incluye todos los tropos” (1996, en 1998: 232). Para él, la ironía cumple una función performativa, ya que “consuela, promete, excusa”, aunque su alcance evada el campo tropológico. Siguiendo su crítica a los conceptos usuales de ironía se pregunta dónde se detiene la interpretación de los enunciados irónicos, cómo se controla su comprensión. Al referirse al libro *Lucinda* de Schlegel reflexiona sobre la posibilidad de neutralizar la ironía, “reduciéndola a una dialéctica del *yo (self)* como una estructura reflexiva” (240), ya que puede proponer duplicaciones especulares del *yo*, modelos reflexivos de la conciencia que ironiza.

b) Como operación discursiva:

Desde este punto de vista, la ironía no tuvo un tratamiento que atendiera a su posible estatuto genérico, junto con la parodia y la sátira, ya que fue considerada como un fenómeno intratextual. Sin embargo, podría plantearse como un *modo de discurso*; es decir, una forma de discursivización que utiliza los géneros discursivos para anclarse en ellos y generar efectos –el llamado efecto irónico– como estrategia discursiva. No es en sí un género, pero su presencia en la discursividad social es ampliamente pródiga en lo que se refiere a la *actitud* de la ironía socrática de la mayéutica. El discurso literario –son conocidos los aportes de Shakespeare, Lewis Carroll y, aquí, Borges– propone una ironía que requiere de una relación intersubjetiva e interdiscursiva para su comprensión, habida cuenta de que el sentido derivado o secundario está ausente y que sólo es posible interpretarlo con una operación sobre la doxa que deja en evidencia el segundo término, obviado u obliterado.

En la argumentación oratoria y política, la ironía cumple un rol fundamental al sacudir el reconocimiento de los *topoi* con un viraje hacia el contrasentido, ganando la benevolencia del receptor o bien enfrentándolo a la necesidad de pruebas para, por ejemplo, comprobar en sí mismo los errores, vicios o aspectos negativos de los sujetos u objetos referidos. La risa socarrona –una de las pasiones del humor– es el efecto de la ironía que tiene como segunda consecuencia un autoreconocimiento de la capacidad intelectual del receptor. Los efectos irónicos participan también de los discursos miméticos con fines argumentativos como la publicidad o la propaganda, aspecto que se ha desarrollado ampliamente en la expansión de la ironía en textos no verbales, especialmente los icónicos en las imágenes del ***humor gráfico**.

En otro orden, la ironía como citación integra el sistema propuesto por M. Bajtín, junto a la parodia y la sátira, ya que prevé la comprensión activa evaluadora de los términos del enunciado irónico. Lo cual implica el reconocimiento de un enunciado previo, en una relación dialógica que recuerda a lo que se refirió en la mayéutica: la citación implica la invocación de la palabra ajena, proceso en el cual la ironía se torna un *ejercicio de intersubjetividad*. Un enunciado requiere de otro para su comprensión evaluadora, a partir de las valoraciones éticas con las cuales se atraviesa la materialidad del enunciado particular, para llevarlo al campo de los discursos sociales. Así, la ironía viene a cuestionar otros discursos, a jaquear críticamente los valores establecidos y a “poner al revés” el texto citado señalando la contrariedad inherente en él. El reconocimiento feliz de la ironía estaría dado por la captación de esta subversión en los valores que el ironista propone como respuesta a otros enunciados. Por lo tanto, la ironía es generadora de sentido e imparte en el sistema de los discursos sociales una contrastación entre lo dado y lo creado, entre lo dicho y lo factible o pensable.

3. Una perspectiva en la teoría literaria: Wayne Booth, en *Rethoryc of Irony*

En su libro ya clásico Wayne Booth dice que “tanto para sus fervientes admiradores como para quienes le temen, la ironía se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación” (1974, en 1986: 13). Define a la ironía estable como aquella que se completa una vez interpretado el efecto irónico por su receptor, quien no buscará sobreinterpretarlo o deconstruirlo e indica que “delimita un universo del discurso en el que podemos decir con plena garantía ciertas cosas que son quebrantadas por las palabras expresadas en el discurso” (32). Es más empleada y debe poseer al menos cuatro características:

1) Los actos irónicos son intencionales. Por eso podemos abordarlos en relación con el humor ya que en él la risa es un efecto de una estrategia discursiva y enunciativa. Se ironiza intencionalmente, pero a veces no para provocar la risa. El ejemplo que da Booth es el del cartel en los campos de concentración nazis que decía “*Arbeit macht frei*” (*El trabajo los hará libres*).

2) Los actos irónicos son encubiertos. Su interpretación depende de una reconstrucción de los significados, no perceptibles a simple vista. La ironía necesita de un intérprete que sepa que se está ironizando.

3) Suelen ser estables, por cuanto el intérprete estabiliza el efecto de la ironía, salvo que quiera modificarlo o socavarlo con nuevas interpretaciones. Sin embargo, puede inestabilizarla hasta el infinito.

4) Los actos irónicos son finitos, sus significados son limitados, locales. Se limita al contexto de habla y a las dimensiones locales del discurso. Esto es así porque precisamente se quebrantan las leyes de la significación en un universo limitado, conocido, para garantizar la fractura con la ley de lo ya estabilizado en las actuaciones sociales.

Booth propone una clasificación de la ironía, que por falta de espacio sólo reproduciremos su cuadro ordenador (297):

	OCULTA	MANIFIESTA
IRONÍA ESTABLE	Local	Local
	Infinita	Infinita
IRONÍA INESTABLE	Local	Local
	Infinita	Infinita

Reseñando el esquema podemos plantear la diferencia entre las ironías estables e inestables por su acabamiento en el reconocimiento del enunciado o proposición encubierta. La clasificación se basa en posibles combinatorias: si el significado está oculto o si es manifiesto en la interpretación irónica y por ende su efecto reconocible en primera instancia o no, y si su alcance se reduce a las circunstancias concretas de comunicación o si se expanden hacia otras dimensiones del discurso e incluso si se llega a grados de abstracción cada vez mayores. Tal combinatoria de estas clases de ironías está presente en la literatura, ámbito de estudio de W. Booth.

4. Perspectiva de la teoría de la cultura: Linda Hutcheon, en *Irony's Edge, The Theory and Politics of Irony*

La posición de Linda Hutcheon, en *Teoría e Política da ironía (Irony's Edge, The Theory and Politics of Irony*, Rotledge, 1995) es diferente a lo acostumbrado a leer sobre el término. Ella cuestiona la presencia de la ironía en el campo del humor, señalando que es uno de los errores históricos que han llevado a que su concepto sea también equivocado. Rechaza asimismo la filiación romántica inglesa, aunque accede a reconocer la impronta socrática.

De igual manera, recibe la autoridad de la perspectiva filosófica acerca de la ironía, proveniente de Schopenhauer, Kierkegaard y Adorno. Indica que en este camino hay una pertinencia epistemológica acerca de la ironía en la cultura a occidental, formada por la paradoja

epistemológica, ética y experiencial de la distinción entre apariencia y realidad. La ironía estaría estructurada como una versión semántica miniaturizada de la duplicación textual de la parodia. Con ello, accedemos a la relación estrecha que existe entre ambos conceptos.

La ironía es inherente a la comunicación, requiere del otro para cumplirse como tal. Al contrario de otras formas como la sátira, es usada para reforzar actitudes establecidas y la ley, no para cuestionarlas.

La ironía tiene una naturaleza trans-ideológica: “consigue funcionar y funciona tácticamente al servicio de una vasta gama de posiciones políticas, legitimando o solapando una gran variedad de intereses” (1995, en 2000: 26. Trad. de Susana Gómez).

Hutcheon se pregunta si es un tropo o una figura, o ambos a la vez y se responde preguntando: “¿se refiere a una palabra con sentido diferente implícito o es un modo de hablar?” (27. Trad. de Susana Gomez) Esto implica considerar la intención irónica como la piedra de toque del concepto, acudiendo a las categorías de lenguaje y subjetividad para esclarecerla. Al respecto, indica: “Con la ironía existen relaciones dinámicas y plurales entre el texto o la elocución (y su contexto), el ironista, el intérprete y las circunstancias que circundan la situación discursiva” (27. Trad. de Susana Gomez). Por lo tanto, no es solamente un efecto provocado al generar dos dimensiones del sentido –el oculto o “verdadero” y el superficial y accesible– sino que involucra otras dimensiones más. A la vez que las posiciones subjetivas ocupadas por el ironista y el intérprete se complejizan en una circunlocución propia del acto de habla irónico, que es siempre social y semiótica (genera sentido por sí misma) por ser siempre necesariamente evaluativa y evaluadora. Del lado del intérprete, la jugada irónica también es para Hutcheon intencional, ya que se reconoce qué la motiva –contexto y cotexto– en un sistema complejo de relaciones entre enunciados, sujetos, sentidos.

Mientras la retórica se debate si es un tropo o una figura, la filosofía del lenguaje la considera un juego lingüístico en operación sobre el conocimiento, la teoría literaria la toma como una actuación del lenguaje sobre el lenguaje mismo (en el borde de entrar en los procedimientos de la lengua poética, por ser metonímica y muchas veces metafórica), Hutcheon da lugar a una lectura irónica de los actos culturales, antes que a la intencionalidad necesariamente entendida como irónica en su producción.

Por ello podemos conocer de otra manera un aspecto clave del humor: aquel que no provoca risa, sino que estabiliza y por ende lleva a descartar lo ya legitimado o los presupuestos acerca de lo real, lo social, el mundo, los lenguajes. Además, permite desestimar la idea de que la ironía está ligada al humor por definición y con ello discutimos el papel de los participantes del acto irónico, su “intencionalidad”.

5. Comentario: la ironía en las políticas discursivas

La ironía sería una práctica discursiva en sí misma, en la que se suceden actos de habla que pueden ser interpretados de varias maneras o al menos, de dos: una evidente y otra encubierta. Se lleva a cabo en enunciados cuya organicidad depende tanto de los parámetros propuestos por Bajtín –un sujeto discursivo, el sentido del objeto y las formas genéricas de conclusión (Bajtín, 1982: 266)– como de los alcances del efecto irónico. Una vez cumplido, o agotada la posibilidad de su interpretación, deja de ser irónico.

Si bien no podemos confundir la ironía con otros mecanismos o procedimientos de “segunda interpretación” –las metáforas, metonimias, alegorías o los símiles–, muchas veces la ironía recurre a los tropos para concretarse, pero no todo tropo es irónico. Con ello asumimos que se necesita de

un pacto de comprensión que garantice el efecto irónico desde la destinación (el ironista) a la comprensión (el destinatario), sea este risible o no.

La lógica semiótica de la ironía está asentada en el encuentro y desencuentro de caminos de veridicción diferentes. Veridicción que permite acceder a un conocimiento acerca de las relaciones con el mundo que han sido estereotipadas o cuyos significados han quedado flotantes (Laclau: 2000) en un sistema cultural quebrado por los sacudimientos en su percepción. De allí la presencia de la ironía como recurso creativo en el campo de las artes plásticas en general, que toman lo ya banalizado e invisibilizado por la costumbre o los cambios en la visión de la imagen para realizar trasposiciones semióticas obligatorias para su interpretación: la ironía es una herramienta de creación artística y de sacudimiento de los esquemas perceptivos que desnaturalizan la propia literalidad. En este ámbito, la ironía suele provocar la risa seria, aliada con otros estilos humorísticos como el humor negro o el ***grotesco**.

Recuperamos el concepto de ironía como *actitud* de pregunta dialéctica, factible de cumplirse en otros lenguajes como el visual o el corporal, que entran en correlación con el enunciado verbal. La ironía, entonces, se convierte en situacional y contradice desde la imagen o la kinésica la enunciación verbal: se habla en ciertos términos, pero el cuerpo indica su contrario, intencionalmente, para hacer reír. Esto puede observarse en la tradición del sketch ***cómico**, en el campo del teatro.

En los tiempos que corren, acudimos a su proliferación en la cultura, al ser utilizada en reemplazo de la dicción de la verdad, tanto ante hechos inverosímiles o imposibles de abordar (el humor ironiza sobre lo no decible y con ello lo pone de manifiesto) como ante hechos que por su excesiva visibilidad ya se han saturado de sentido, siendo necesaria la ironía para volver a desvelar la verdad. La literatura utiliza la ironía (una práctica en otra práctica discursiva) como procedimiento narrativo a fin de enviar al receptor información ubicada en una dimensión diferente a la del relato, permitiendo al lector “leer entre líneas”. Este uso es reconocible en la literatura infantil humorística, especialmente en la obra de María Elena Walsh, quien supo franquear las censuras de la dictadura militar argentina motivando una lectura adulta de la literatura infantil en quienes oficiaron de mediadores de la lectura en los niños. Es conocido el aporte de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y ***Julio Cortázar** en los cuentos que, sin ser en sí mismos intencionalmente humorísticos, generan una dialéctica entre los órdenes del mundo o mundo de la experiencia y los mundos posibles fantásticos, creando una suspensión de la credibilidad del mundo perceptible, tal como lo indica T. Todorov.

Asimismo, sin pretender excluir otros, reconocemos en la obra de César Aira, Martín Kohan y Ana María Shua, cómo se centra la atención del lector en los aspectos soslayados de la argentinidad, su historia o sus costumbres, sacudiendo las reglas doxásticas que fundan la comunidad de interpretación para propiciar un diálogo con los discursos epocales.

6. Vinculación con otros conceptos

Caracterizamos este concepto en relación con otros como: sátira y parodia (modos de intertextualidad); mundos posibles (la ironía depende de *frames* cuyas propiedades implican una dialéctica con las propiedades del mundo o); ***caricatura** (el doble sentido metafórico de la caricatura es precisamente irónico); absurdo (lo no-dicho se manifiesta como un absurdo sin embargo funcional a la producción de sentido). Reconocemos la ironía como forma de conocimiento a la vez que como engaño o encubrimiento en lo literal, de una verdad dóxica.

Falta investigar una reflexión sobre el mundo posible que en ella se funda (sus propiedades y estructuras) y una lógica semiótica que nos permita comprender mejor su proliferación en la cultura del presente.

Susana Gómez

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Chiste; El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Historieta; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijaíl (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires. Alianza Estudio.
- BOOTH Wayne C. (1974, en 1986) *Retórica de la Ironía*, Madrid, Taurus.
- BRAIT, Beth (1996) *Ironia em perspectiva polifônica*, Campinas, UNICAMP.
- COROMINAS, Joan (1994) *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid. Gredos
- DE MAN, Paul (1996, en 1998) “El concepto de ironía” en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra.
- GRUPO μ (1978) “Ironique et iconique” en revista *Poétique* 36, noviembre de 1978, París, Seuil.
- HUTCHEON, Linda (1981a) “Ironia, sátira y parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía”, originalmente en *Poétique* 45, febrero de 1981, trad. por Pilar Hernández Cobos en *De la ironía y a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*, (María Christen Florencia). Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
(1995, en 2000) *Teoría e política da ironia*, Belo Horizonte, UFMG
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980) “La ironía como tropo”, originalmente en *Poétique*, febrero de 1980, trad. por Pilar Hernández Cobos *De la ironía y a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*, (María Christen Florencia). Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- LACLAU, Ernesto (2000) *Misticismo, retórica y política*, S/D, FCE.

Juegos de palabras

La frase “juegos de palabras” remite a un conjunto de formas y usos del lenguaje verbal, cuyos procedimientos involucran distintos planos de la lengua: fonológico, semántico, sintáctico, morfo-sintáctico y fonético. Algunas de estas formas implican recursos muy sencillos, tales como la rima o las repeticiones; en otros casos, son complejas estructuras que afectan a todos los planos del sistema lingüístico al mismo tiempo. Algunas de ellas tienen largas tradiciones en diversos géneros, no exclusivamente humorísticos, tales como las que encontramos en el folklore literario, en el cancionero y en el refranero popular. Históricamente su función ha ido cambiando, ya que sus usos se actualizan siempre en contextos particulares. En la antigüedad, eran comunes en epitafios, en la heráldica, en las hojas de respeto de los primeros libros, en las vidrieras de las ventanas en la arquitectura gótica y en géneros actualmente desconocidos o en desuso (como la facecia²¹). Hoy encontramos muestras de ellos en el lenguaje cotidiano, la poesía, la publicidad, slogans políticos, la prensa, los grafitis, remeras, camisetas, bolsas, stickers de los autos, nombres comerciales, en los carteles de las manifestaciones, títulos de libros o eventos públicos. Ellos nos muestran una afluencia o un haz de significados que nos obligan a hacer rápidas asociaciones, referencias intertextuales, detectar la ambigüedad, reconocer el doble sentido o el sentido irónico. A pesar de su amplia presencia en géneros discursivos primarios, es en la literatura donde encontramos una complejidad y atención sostenida sobre las reglas de construcción de los juegos de palabras y una diversidad a lo largo de la historia marcada por la experimentación constante.

La cuestión lúdica que define al término puede ser pensada en relación con los rasgos generales que caracterizan al juego como fenómeno cultural y en el marco de una teoría del lenguaje y de la literatura.

El holandés Huizinga, en su clásico libro *Homo ludens* (1938), desarrolló la idea de que el juego es una función y una forma llena de sentido y si bien se puede establecer un carácter general de lo lúdico, esta cualidad se va transformando a través de diversas manifestaciones a lo largo de la historia²². Aunque en su análisis se ocupa principalmente de los juegos de índole social o formas superiores del juego, su aplicación de rasgos generales a manifestaciones tales como los rituales, las formas de competición y la poesía, también sirve para explicar los juegos de palabras.

El juego se aparta de la vida corriente por su lugar y su duración, su “estar encerrado en sí mismo”. Es un “como si” que surge como resultado de un orden creado y es a partir de la relación con las reglas de ese orden que es capaz de oprimir y al mismo tiempo liberar, involucrando siempre aspectos emotivos o afectivos. Numerosos juegos de palabras nos obligan a apartarnos del sentido común, lineal o consensuado, gracias a la creación de un orden (una estructura estrófica, por ejemplo). No es casual que varios autores para referirse a ellos, hablen de la locura de las palabras.

²¹ Breve relato de tema comúnmente cómico, que concluía con un refrán, frase aguda o dicho ingenioso (Estébanez Calderón, 1999: 407). Se considera que entre los libros más antiguos de chistes se encuentra el *Facetiae*, una recopilación de relatos satíricos realizada por el humanista Poggio Bracciolini (1380-1459). Se trata de anécdotas escabrosas, que supuestamente surgieron de los chismes vinculados a los secretarios papales de Roma. Se escribieron en latín hacia 1450, se imprimieron en 1477 y tuvieron una gran popularidad en toda Europa (Brewer, 1999: 94).

²² “El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente” (Huizinga, 1987: 43-44).

Pensemos en el sentido de locura, que por ejemplo se le atribuye a la de Don Quijote, el célebre personaje de la obra de Cervantes: locura creativa. Al igual que en casi todas las formas altamente desarrolladas de juego, predominan en ellas el ritmo y la armonía: los elementos de repetición, el estribillo, el cambio en la serie. Es en los textos orales de todas las culturas donde encontramos abundantes ejemplos de juegos de palabras de todo tipo debido a que el ritmo, la sonoridad y la musicalidad son los atributos necesarios para asegurar su permanencia y supervivencia. Las coplas humorísticas, por ejemplo, dan muestra de la sujeción del lenguaje verbal a un orden (la cantidad de sílabas y la métrica de este tipo de estrofa) y de la tensión propia de todo juego: el efecto sorpresa del desenlace en la rima final, la alteración del sentido, la sonoridad puesta al servicio de un sentido no previsto. Es el caso de esta copla popular cuyo doble sentido se condensa en la sonoridad del diminutivo final:

De la punta de aquel cerro
viene bajando Atahualpa,
con su guitarra colgando
y su hijo Atahualpito.

Según Huizinga, el carácter antitético del juego, la presencia de dos bandos, genera un interés que va mucho más allá que el resultado esperado; es el decurso mismo del juego lo que produce la tensión y lo convierte en escenario de habilidades y virtuosismos. En el lenguaje verbal esto implica artificio o trabajo sobre las formas: los juegos de palabras ponen el acento en el mensaje mismo mediante un uso particular de las sonoridades, los ritmos y las imágenes. Este carácter se advierte en numerosas composiciones tales como las adivinanzas, los apodosos o en ***chistes** como el siguiente:

“Primer acto: pasa un avión que lleva al señor Juan Díaz como pasajero; segundo acto: pasa un avión que lleva a la Señora Juana Díaz; Tercer acto: pasa un avión que lleva a los hijos del matrimonio Díaz ¿cómo se llama la obra? Los Díaz pasan volando”.

En este tipo de chistes, los enunciados tienen una forma interrogativa, suscitan una réplica, o el simulacro de una réplica para ser completados, recreando así el modo propio de un juego entre dos bandos.

Walter Benjamin desde otra perspectiva otorga al juego una función que se asocia a la definición de infancia: “la esencia del juego no radica en un “hacer de cuenta que” sino en un “hacer una y otra vez”, en transformar la experiencia en un hábito (...) Por el juego, el hombre hace de la experiencia un hábito y habita la imposibilidad de la experiencia” (Cueto, 2008: 20).

En los juegos de palabras humorísticos, se ven involucradas simultáneamente las normas de la lengua como un sistema lingüístico -el conjunto de reglas sintácticas, morfológicas y semánticas- y las convenciones sociales, es decir el lenguaje y sus nexos con la realidad, los hablantes y las condiciones concretas de sus usos en contextos particulares. Ambos aspectos contribuyen a que el efecto humorístico esté directamente relacionado con la capacidad de muchos de ellos de “reciclar” el lenguaje, de renovar o darle una vuelta de tuerca a las expresiones más familiares y comunes de nuestro idioma. En tanto reasociaciones del material previo, apelan a frases hechas, a saberes conocidos por los oyentes o lectores y orientan su nueva significación hacia algún sentido no previsto. Como en un juego de billar, en el que las bolas se chocan entre sí y se disparan hacia direcciones previsibles y no previsibles al mismo tiempo. Lo anterior explica la brevedad del chiste verbal, cuyo remate es como el aguijón de una abeja o un rompecabezas: “mueren una vez que

han clavado su aguijón” (Redfern, 2002: 243). El que escucha o lee un texto se ve obligado a interpretar o a descifrar las reorientaciones del sentido.

Todorov propone la siguiente definición: “el juego de palabras es un texto breve cuya construcción obedece a una regla explícita que preferiblemente concierne al significante” (Todorov, 1996: 328). Aunque todo texto en general obedece a una regla, los juegos de palabras mantienen una particular relación con las reglas, ya que las exhiben, a diferencia de las que son propias de los géneros literarios. Aunque no se puede precisar un límite con exactitud, el juego de palabras comúnmente se atiene a la frase, al párrafo, a la página. El otro límite incierto concierne al nivel lingüístico en el cual se llevan a cabo.

“Un gran número de juegos de palabras tienen que ver con un solo rasgo de la lengua: la posibilidad, de un solo significante o varios significantes semejantes, de evocar significados completamente independientes” (1996: 333).

Según este autor, el interés de ellos varía en función de la importancia de las categorías lingüísticas que ellos ponen en evidencia. Los que exhiben la polisemia de las palabras, la ausencia del paralelismo riguroso entre el significante y el significado, se relacionan y nos enseñan mucho acerca del funcionamiento simbólico del lenguaje.

La mayoría de los juegos de palabras en la prensa, en la publicidad, en los *grafittis*, en algunos seudónimos, en proverbios y refranes, interpelan la capacidad del lector (u oyente) para interpretar rápidamente estas reorientaciones del sentido. Los nombres comerciales ofrecen numerosos ejemplos: *Lorenzo Lomos*, es el nombre de una lomitería de la ciudad de Córdoba (cercanía fónica con el nombre del actor Lorenzo Lamas), *BoderOil*, el nombre de una casa de lubricantes (oil en inglés significa aceite) ubicada en la calle Bodereau.

La publicidad utiliza a los juegos de palabras como un recurso privilegiado, ya que se trata de un discurso signado por la economía del espacio y del tiempo. La eficacia de su uso se debe a que ellos permiten “dos significados por el precio de una sola frase” (Redfern, 2002: 223). Como el mensaje en publicidad es conocido por todo el mundo, es necesario diversificarlo para introducir la frescura en el medio de la saturación. Las asociaciones verbales y mentales son muy comunes y útiles. Otro mandamiento de la publicidad eficaz es vender una idea social y no solamente un producto.

“Acertijos, charadas, enigmas gráficos y juegos de palabras están todos interrelacionados y tienen similar abolengo. Todos ellos extienden una receta para descifrar el mensaje en clave. La finalidad es impresionar al receptor con la inteligencia de la persona que desea hacerse a sí misma publicidad y, de paso, gratificar al receptor por su propia astucia al haber resuelto correctamente el rompecabezas. La heráldica nos pone muchos ejemplos de juegos de palabras en escudos de armas y emblemas de familia.” (Redfern, 2002: 230).

No es casual que predominen los juegos de palabras en los *grafittis*, escritura propia del espacio público, lugares no concebidos para tal fin, ya que expresan un pensamiento anti institucional y se definen por su facilidad para ser borrados a corto plazo. Conviven con publicidades de todo tipo, con pintadas políticas, pasacalles, nombres de calles, señales de tránsito y otras formas. Son inscripciones callejeras que representan una zona de préstamos, desde el punto de vista de su función. Sus características más reconocibles son: construcción de frases ingeniosas,

antinstitucionales, irreverentes y paradójicas, emparentadas tanto con el aforismo y el refrán como con las leyendas del mayo francés²³.

“La combinación de pensamiento antisocial, lenguaje antisocial para expresarlo, y destrucción antisocial de la propiedad ajena permite al escritor de grafitis descargar en un “orgasmo emocional” muchas emociones profundamente reclusas y con ello recuperar su compostura después” (Redfern, 2002, 232).

Tal como mostramos en la siguiente selección, la brevedad de algunos enunciados de distintos géneros discursivos, son susceptibles de ser parodiados; sobre todo si es breve, notorio y característico. Entre algunos casos típicos, debemos destacar los títulos (de obras literarias o no), los nombres propios, los grupos de Rock, los titulares de los diarios, los títulos de libros de muy distintos géneros, los slogans publicitarios. El título “sirve un poco de pedigrí y un poco de acta de nacimiento” (Genette, 1989: 51); en algunos casos son variables claves de alusión transtextual y contribuyen a generar un horizonte de expectativas en el lector en relación al contrato genérico. En los siguientes textos breves se ejemplifican juegos de palabras que muestran una variedad de procedimientos basados en figuras retóricas y en recursos lingüísticos que corroboran lo expuesto anteriormente.

Más poesía
menos policía

Este sencillo y conocido grafiti popularizado por el movimiento juvenil francés de mayo de 1968 combina la *rima*²⁴ -el juego de palabras más difundido-, la *antítesis*²⁵ y un procedimiento cercano a la *homofonía* (basado en la similitud sonora de las palabras). La estructura paralela de ambos versos, adverbio y sustantivo, asegura que quien lea o escuche este breve texto perciba el acercamiento sonoro de ambos sustantivos y al mismo tiempo la oposición de significados. Con gran economía de palabras, se logra el juego sonoro de similitud y el contraste entre las connotaciones estéticas y libertarias sugeridas por *poesía*, y las connotaciones disfóricas del término *policía* como símbolo de lo contrario: de la institución, el control y la represión.

El Papa usa anticonceptivos
por si la santa cede

La *homofonía* es uno de los principales recursos en los que se basan numerosos juegos de palabras. Este grafiti muestra cómo un mismo fonema, significando otra cosa distinta a la esperada, hace posible el doble sentido. Este chiste en cambio, gracias a un solo fonema agregado al comienzo del sustantivo, produce un sentido no previsto:

²³ Kozak, Floyd, Istvan y Bombini (recop.) (1990): *Las paredes limpias no dicen nada*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, pág. 15.

²⁴ “Rima: codificación más estricta de la similitud en localización, cantidad y calidad de los fonemas repetidos– para el discurso en verso. Así la rima afecta exactamente al tramo comprendido entre la última vocal tónica y el final de cada verso” (García Barrientos, 2000: 18).

²⁵ “Antítesis: enfrentamiento de términos antónimos en un contexto. (...) La contraposición semántica se refuerza con la equivalencia morfológica, sintáctica y posicional de los antónimos” (García Barrientos, 2000: 64).

Primer acto: Dios le avisa a Noé que va a caer un diluvio. Segundo acto: Noé se sube al arca; tercer acto: Noé no sube a los animales al arca. ¿Cómo se llama la obra? El garca de Noé.

En este contexto *arca* conserva la referencia implícita vinculada al relato bíblico y al mismo tiempo “carga” con un sentido que parece haber estado oculto en la sonoridad, el que se desprende del homófono *garca*, del lenguaje cotidiano e informal (contracción de “garcador”, versión al revés de “cagador”: el que se “caga” en los demás).

El lenguaje oral por sus características, es una inagotable fuente de reasociaciones sonoras y variaciones dialectales que favorece en algunos casos malentendidos, pero en otros casos juegos de palabras breves e ingeniosos. La permanente recurrencia a fórmulas en las conversaciones informales puede dar pie a inesperadas y también absurdas asociaciones. Es el caso de algunas expresiones que se escuchan en boca de quienes transitan las calles de la ciudad de Córdoba, rápidas asociaciones con tonada propia tales como: ¿Cómo *andamio*? (¿Cómo andás?) ¿Y *botella*? o ¿Y *Boston*? (¿y vos?), ¿Y *estela*? (¿y este?).

Algunas de estas asociaciones, llevada al papel impreso, asumen ribetes propios de discursos más legitimados. Es el caso de las seudo definiciones en *Pequeño Galeno Ilustrado*, de Jorge Lewit (1996). Allí leemos:

“*Alberga*. Preservativo.

Analgésico. Calmante para hemorroides.

Arcón. Gigantesca entrada sur a Córdoba.

Gastón. Gigantesco egreso público.

Haití. Pregunta inglesa a las cinco de la tarde.

Sanyo. Japonés vanidoso”.

Entre otras numerosas micro definiciones, se potencia el alto grado sugestivo de los fonemas para proyectar el discurso explicativo típico del diccionario, en este caso, del diccionario de bolsillo.

Así también, en esferas o comunidades más reducidas, es muy común que una jerga o dialecto propio utilice a la sonoridad del lenguaje como móvil para crear frases que interpelan saberes y consolidan visiones o valoraciones en común. En muchos casos, los juegos de palabras sirven para burlar o desacralizar personalidades que gozan de prestigio o fama. Este es el caso de los siguientes términos, recogidos del ambiente de los músicos que se dedican al folklore en nuestro país. Entre ellos circulan algunos nombres de reconocidos autores y cantautores, sometidos a una distorsión fonética (el procedimiento básico es la homofonía), que implica renombrarlos con connotaciones de diversos tipos, siempre burlescas:

“Aminomeinteresa Parodi” (Teresa Parodi), “Jorge Flordembole” (Jorge Fandermole), “La Regra Sosa” (La negra Sosa), “Cachucha Grande” (Chabuca Granda), “Raúl Corneta” (Raúl Carnota), “Antonio Teagarró Tos” (Antonio Terragó Ros), “Ramona Lagarza” (Ramona Galarza), entre otros.

Este procedimiento basado en la similitud fónica da pie a innumerables variantes: similitudes que traducen idiolectos y sociolectos, neologismos, asociaciones inesperadas y absurdas y puede ser la marca propia de un estilo de comicidad o recurso privilegiado de la ***parodia**.

En una versión paródica del tradicional cuento para niños *Caperucita roja*, en boca del personaje Doña Jovita, representado por José Luis Serrano, se generan sentidos no previstos gracias a asociaciones y cercanías sonoras entre las palabras del original y las palabras del sociolecto del personaje. Durante el tan conocido diálogo de la niña con el lobo, en el momento previo a ser ingerida por él, ella le pregunta:

“...Y al llegar Caperucita, difrezado de abuelita en la cama lo encontró.
- Abuela, se han venido medio grandes las *orejas*.
- Es verdad, dijo la vieja, tanto comer *orejones*.”

Serrano, José Luis (1999): Doña Jovita,
Ternuras y Jaranas, Córdoba, Candil.

Los textos de ***Niní Marshal** tienen numerosos juegos de palabras basados en la similitud sonora, distorsiones y alteraciones en el significante que convocan significados nuevos, algunos por parecidos sonoros y otros que remiten a la situación de enunciación.

La homofonía es también la base del procedimiento de los videoclips de Fabio Alberti y Diego Capusotto en el programa televisivo *Todo por \$2* (durante las sucesivas temporadas desde 1999 hasta 2002). Las letras originales de las canciones eran sometidas a una particular traducción/distorsión, en la que el nuevo texto conserva lejanamente (y en algunas partes) una sonoridad similar a la original pero con un nuevo significado, un nuevo relato, en la que predomina el ***absurdo**. Este efecto se logra con el texto nuevo que parodia al anterior, que establece intertextualidad con otros textos de la cultura y a través del montaje de las escenas del clip, del que participan ambos actores.

Cuida los chanchos, Mabel, cuida los chanchos, tu deber

(“We are the champion, my friend, and we´ll keep on fighting till the end”, de Queen)

“*Llaman a Moe, que Larry está en cualquiera, anda con gatos, le da a la ginebra...*” (“y aquel amor de música ligera, nada nos libra, nada más queda” De música ligera, de Soda Stereo)

La mayoría de los sketches del programa televisivo *Peter Capusotto y sus videos*, durante la quinta temporada, en el 2009, se basaron en parodias de discursos del rock, la política, el discurso mediático y el publicitario, entre otros; el procedimiento por excelencia –como punto de partida de las parodias– es el juego de palabras (homofonías) a partir de los nombres propios. Es el caso de los personajes: Violencia Rivas, Soja Estéreo, Kosher Waters, Los Marrones, The Wall Mitzva, entre otros.

Un negro en la nieve
Es un blanco perfecto

La brevedad y la síntesis de este grafiti, logradas en la estructura sencilla y rítmica de dos versos se deben a la *antítesis* de imágenes visuales que reorientan el significado del término *blanco*. Para poder entender este juego de palabras debemos advertir que en el segundo verso, *blanco* no se refiere al contrario de persona negra (sería lo esperable); *blanco perfecto* es aquí el “objeto sobre el cual se dispara”, gracias al contraste de colores sugerido por la imagen *negro en la nieve*.

María tú concebiste sin pecar
permítenos pecar sin concebir

Este grafiti es un claro ejemplo del *retruécano*, procedimiento expresivo en el que confluyen la repetición, la antítesis y el quiasmo. Según el *Diccionario de términos literarios* (1999, de aquí en adelante DTL), el retruécano es una “figura retórica consistente en la inversión de los términos de una proposición o cláusula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con la anterior” (1999: 937). En este caso, los tres últimos términos del sintagma del

primer verso “*María tú concebiste sin pecar*” son dispuestos en forma cruzada y simétrica en el segundo verso de tal manera que se repiten tres palabras pero generan un sentido contrario apelando al doble sentido del verbo pecar.

El retruécano puede ser léxico, dentro del límite de la palabra (“*No es lo mismo la edad del sol que la soledad*”); o puede implicar un sintagma (“*No es lo mismo la quería por dos, que las dos porquerías*”).

Es común en los chistes con la siguiente estructura:

No es lo mismo decir dos bicicletas viejas que dos viejas en bicicletas.

La paz del inca que la incapaz.

Pelota vieja, que vieja en pelotas.

Arroz mocoví, que vi un moco en el arroz

Tengo un hambre atroz que tengo un hombre atrás (no es exactamente retruécano, porque no coinciden los grafemas)

El rugby: 15 caballeros jugando un deporte de salvajes

El fútbol: 11 salvajes jugando un deporte de caballeros

Este grafiti presenta una ordenación simétrica de la estructura sintáctica de ambos versos y una disposición cruzada de los sustantivos *caballeros* y *salvajes*, procedimiento propio del *quiasmo*. Según el DTL se define como una: “Ordenación cruzada de los miembros constituyentes de dos unidades sintácticas que se organizan en secuencias paralelas, de forma que en la segunda se invierta el orden la primera. Dicha inversión cruzada puede afectar a todo el conjunto de un sintagma, de una proposición u oración, o solamente a uno de sus miembros” (1999: 895).

En este caso, para captar el juego de palabras aquí implicado en el contraste *rugby/caballeros/salvajes* frente a *fútbol/salvajes/caballeros*, se deben reconocer las connotaciones de esta asociación de términos que remiten a una evaluación ideológica sobre aspectos sociales de la práctica contemporánea de ambos deportes.

El colegio es una selva
que se atraviesa a machetazos

Este grafiti muestra cómo la doble acepción de una palabra puede ser conservada en un mismo texto, gracias a un juego de palabras basado en una metáfora. La metáfora del colegio como una selva (lugar donde se “sobrevive” a sus peligros) admite que el término *machetazo* sea al mismo tiempo herramienta filosa que permite atravesar una selva cortando la maleza y “ayudamemoria” clandestino aquí resignificado como otro tipo de herramienta que se utiliza en el ámbito escolar para “sobrevivir” a los exámenes escritos. El aumentativo contribuye con el efecto buscado.

Primer acto: un toro

Segundo acto: el toro recibe una carta

Tercer acto: el toro se entera de todo.

¿Cómo se llama la obra?

La carta de-la-tora

Este chiste, tomado de un disco de Luis María Pescetti, músico y escritor argentino de literatura para niños, está basado en un *calambur*. Según el DTL: “Figura literaria consistente en un juego de palabras que se produce al reagrupar los vocablos de un enunciado o ciertas sílabas que forman parte de esos vocablos, de tal forma que, sonando lo mismo o parecido, signifiquen cosas distintas” (115). Procedimiento muy común en algunas adivinanzas y chistes, como los siguientes:

“Blanca por dentro, verde por fuera, si quieres que te lo diga, es-pera” (la pera)

“Oro parece, plata no es” (el plátano).

A raíz del voto no positivo del vicepresidente Julio Cleto Cobos, durante el gobierno de Cristina Kirchner ante el denominado conflicto del campo en el año 2008, se escuchó el siguiente calambur: “Es más noble mi bicicleta, que el vice Cleto”.

Los ejemplos anteriores demuestran que los juegos de palabras contienen gestos que nos llevan a buscar adentro de ellas mismas redirigiendo ideológicamente el sentido de las palabras según el contexto creado por ellas mismas. Esta estrategia es el *modus operandi* de textos complejos que apuntan a provocar humorismo a partir del enrarecimiento permanente de la sonoridad y la semántica del lenguaje verbal. Este es el caso los espectáculos de café concert presentados por el dúo “Los modernos”, conformado por el cordobés Alejandro Orlando y el uruguayo Pedro Paiva, basados principalmente en un encadenamiento de textos (canciones, cuentos y disquisiciones generales) en los que predominan los juegos de palabras, el absurdo y la parodia. Uno de los segmentos del espectáculo “Breve desconcierto breve” reúne ejemplos de los procedimientos expuestos:

“Yo soy optimista

La vida, esa cosa tan extraña y tan desconocida,
Se reparte entre los seres pesimistas y los optimistas.
El pesimista es un ser pesado, de peso específico.
He ahí su definición: el peso en si mismo, pe-si-mis-mo.
Que le queda?
Opta por ser tu mismo: op-ti-mis-mo.
La vida se reparte entre los pesimistas y los optimistas.
(...)
Estamos si un poquito más tristes...faltos de amor.
Novio es el que no-vio.
Las amadas se convierten en esposas.
Llevamos alianzas en el dedo anular...he dicho: anular!²⁶

El tono exclamativo de este fragmento del show y la alternancia de frases de los dos actores, favorece un juego de homofonías y homonimias que generan en el público expectativas de sentencias y verdades (frases cortas y afirmativas) desde el foco crítico del ***humor** irónico. *Pesimismo* y *peso en si mismo* no solo suenan casi iguales sino que gracias a esta asociación el segundo término parece explicar al primero (contenerlo) y a la vez reinterpretar el término contrario: optimismo. *Esposa* y *esposas* son *homónimos* (suenan iguales pero significan cosas diferentes); en este contexto ambos: *esposa* (cónyuge) y las *esposas* (instrumento utilizado por la policía para reducir a un delincuente, sugerido por el actor a través del gesto de la unión de las muñecas de su mano), quedan asociados al sentido “estar preso”. Es el mismo procedimiento con el que utilizan el verbo *anular*. Con gran economía de palabras, ritmo y gestos corporales, este ingenioso uso del lenguaje reencausa saberes, dichos y frases del ámbito cotidiano y dispara una evaluación ideológica de las relaciones afectivas y de la institución familiar.

²⁶ Los Modernos (2007), Córdoba, Talleres gráficos de Rotagraf.

En relación con las normas y convenciones sociales, la moralidad y la racionalidad son dos blancos preferidos de juegos de palabras humorísticos. No es casual su recurrencia para apelar al “doble sentido”, o la orientación directa hacia lo sexual: “A *comerla*...” dice el actor cómico Guillermo Francella en uno de sus conocidos sketches televisivos caracterizados por la presencia de mujeres, generalmente representadas por modelos, vedettes o actrices que hacen de una supuesta inocencia infantil en sus gestos una estrategia erótica. Cualquier uso inseguro de la palabra “eso” automáticamente se convierte en sexual y erótico. Esta connotación también se produce reciclando términos, por ejemplo con el cambio de un fonema; tal es el caso de la siguiente copla, en la que se apela al doble sentido de un término y del pronombre enclítico “la” del último verso:

Ayer pasé por tu casa
me tiraste con una perla
Por qué no me tirás la concha
que no tengo donde ponerla.

Otros ejemplos: los nombres de espectáculos de teatros de revista y de películas pornográficas: *Tetanica*, en vez de *Titanic* (teatro de revista liderado por la vedette Moria Casán), *Mi pobre aujerito*, en vez de *Mi pobre Angelito*, *Dráculó* en vez de *Drácula*. Todos ellos desvían la interpretación previa, seria, de la frase o palabra y de su contexto anterior, contribuyendo a su desacralización o ridiculización, explicitando la vinculación con lo sexual y lo erótico. En palabras de Redfern: “Los juegos de palabras, paradojas y enigmas hacen al lenguaje lo que las tartas a las caras y las caídas de culo a los traseros: destruir su dignidad. R. B. Blackmur ha llamado a los juegos de palabras la “onomatopeya del significado” y, también podemos añadir que los juegos de palabras son sonido que ataca al significado” (2002: 242).

Según este autor, podemos establecer una equivalencia entre juego ***cómico** visual y las metáforas: ambos ligán enérgicamente cosas que normalmente aparecen separadas.

Numerosos ***chistes gráficos** exhiben el doble sentido propio de una afirmación verbal. “Un chiste visual resulta cuando alguien percibe que dos cosas diferentes tienen una apariencia similar, y construye una imagen haciendo evidente esta similitud” (239). Muestran la imagen adentro de la imagen, vemos lo que queremos ver. Un ejemplo: la pintura *Verano* de Arcimboldo, en la que a una cierta distancia se ve una cabeza humana natural, pero de cerca se percibe que el conjunto está formado por una serie de frutas y verduras –que siguen siendo, por cierto, naturales-. En Arcimboldo encontramos ese misterio de “lo equívoco, en los dobles y triples aspectos, en las huellas de significado y en la existencia de la imagen dentro de otra imagen” (240).

Los títulos de libros, de artículos, de innumerables tipos de textos, parodian y estilizan anteriores. Algunos libros: *Si una mañana de verano un niño* (carta a mi hijo sobre el amor a los libros)²⁷, *El amor en los tiempos del chat*, de Palma Infantes (2000, Barcelona, Planeta); *Las 1001 películas que hay que ver antes de morir* (Jay, 2004, Barcelona, Grijalbo).

Los juegos de palabras suponen la reconstrucción del material al igual que el arte de la doble imagen: los significados nuevos se ocultan pero pueden descubrirse. En este sentido, atentan contra la supuesta linealidad de la literatura, aspecto que la diferenciaría de la pintura y la música, ya que nos obligan a interpretar significados coexistentes simultáneamente.

Florencia Ortiz

²⁷ De Roberto Cotroneo (1998), Buenos Aires, Extra Alfaguara. Retoma el clásico de Calvino *Si una noche de invierno un viajero*.

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Burla/Burlesco; Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor y vida cotidiana; Ironía; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

- CUETO, Sergio (2008) *Otras versiones del humor*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN (1999) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2000) *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros.
- GARCÍA-PAGE, Mario (S/D) “El retruécano léxico”, en:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01360620982570728687891/p0000002.htm#7>
- GENETTE, G (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- HUIZINGA, Johan (1987) *Homo Ludens*, Buenos Aires, Alianza Emecé.
- LEWIT, Jorge (1996) *Pequeño Galeno Ilustrado. Desde la A hasta la risa*, Córdoba, Ediciones Op Oloop.
- PAIVA, Pedro (2007) *Los modernos. Alejandro Orlando – Pedro Paiva*, Córdoba. S/D
- REDFERN, Walter (2002), “Juegos de palabras sobre juegos de palabras”, Madrid, en *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, Volumen 7, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1996) *Los géneros del discurso*, Caracas, Monteávila editores.

Parodia

Concepto básico

La parodia puede definirse como una forma y una manifestación humorística no exclusivamente literaria que produce risa²⁸. Sin embargo, el efecto ***cómico** o risueño no constituye una característica esencial que define a la parodia. No es posible pensar en ella si no es en relación con dos textos que interactúan; uno de ellos está construido porque existe el otro. Por tales razones, definir una forma humorística en términos de parodia implica establecer una vinculación con una forma o manifestación anterior no paródica. Un ejemplo de amplia divulgación para ilustrar este concepto aparece cuando se afirma: “el *Quijote* es una parodia de las novelas de caballerías”.

Según las definiciones recogidas por la mayoría de los diccionarios, la parodia es una obra en prosa o en verso en la cual se toma en broma otras obras sirviéndose de las mismas expresiones y de las mismas ideas en un sentido ***ridículo** o malicioso. También se la puede definir como una pieza de teatro, de género ***burlesco**, en la que se disfraza una pieza de un género elevado y constituye una pintura falsa, exagerada, de tintes burlescos.

El examen de este término se realizará considerando las siguientes teorías sobre la parodia: la perspectiva estructural de Gerard Genette en *Palimpsestos*, la propuesta de Mijaíl Bajtín centrada en el dialogismo y el carnaval como formas culturales, la posición teórica de Fredric Jameson y su lectura de la posmodernidad, la concepción pragmática de la investigadora anglosajona Linda Hutcheon y, por último, la postura de Juan Sasturain, escritor, periodista y crítico argentino.

Gerard Genette: Palimpsestos

El estudio del término *parodia* toma como punto de partida un entramado de conceptos teóricos, nociones y reflexiones elaborados por Gerard Genette, estudioso francés situado en el pensamiento estructuralista durante los años 60. El autor delimita el problema de la parodia circunscribiéndolo a un conjunto de relaciones que él denomina *transtextualidad*²⁹, entendiendo por tal como todo lo que pone a un texto en relación explícita o implícita con modos de escritura, formas de comunicación (enunciación), géneros literarios, etc., de los que depende y se relaciona con cada texto particular. Genette piensa la parodia en el marco de una relación específica que denomina *hipertextualidad*. Dicha relación se define como toda vinculación que une un texto B,

²⁸ El examen de la cultura humorística argentina en los últimos años permite constatar que la parodia no es una forma humorística exclusiva de una manifestación literaria, sino que atraviesa múltiples géneros y zonas de la cultura: formatos televisivos, vida cotidiana, acontecimientos políticos, etc.

²⁹ A partir de la transtextualidad Genette deriva una serie de relaciones intervencionales, de las cuales no podemos ocuparnos aquí en su totalidad: la *intertextualidad*, relación de copresencia entre dos o más textos o bien la presencia efectiva de un texto en otro; la *paratextualidad*, relaciones que el texto mantiene con los títulos, prefacios, epílogos, prólogos, epígrafes, etc. Luego tenemos la *metatextualidad*, que corresponde al comentario crítico, vinculando un texto con otro texto que habla de él sin citarlo y sin nombrarlo. Otra relación es la *architextualidad* que articula una vinculación explícita o implícita del texto con el género cuyo valor es generalmente clasificatorio y aporta significaciones en cuanto a la interpretación y recepción del lector. Finalmente mencionamos la *hipertextualidad* que examinaremos con detenimiento a propósito de la parodia.

llamado *hipertexto*, a un texto anterior A, denominado *hipotexto*. Uno de los ejemplos significativos para comprender esta relación en la cultura argentina es la vinculación entre el *Fausto* de Goethe y el *Fausto* de Estanislao del Campo. En este ejemplo, el *Fausto* del escritor alemán constituye el hipotexto A y el texto del mismo nombre, pero de autor argentino, es el hipertexto B. La relación se establece, según el estudioso francés, por un procedimiento de transformación ya que el *Fausto* de Estanislao del Campo traspone la acción, el conflicto y los personajes del texto alemán a los modos de escritura del género de la literatura gauchesca con la representación de su lengua, en donde puede leerse un tratamiento paródico no necesariamente de efecto humorístico.

Genette afirma que el término *parodia* siempre ha sido objeto de confusiones inevitables y de usos impregnados de ambigüedad en algunas ocasiones. Por ello, historiza los modos en que se ha definido el concepto de parodia y parte de la tradición occidental del pensamiento de Aristóteles. Una primera aproximación la proporciona la etimología: parodia proviene de *oda* (canto) y de *para* (a lo largo de, al lado); *parodien*. De ahí, parodia significaría el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto -en contrapunto- o incluso cantar en otro tono: deformar o trasponer otra melodía. Si se considera el punto de vista semántico, el término parodia proviene de la expresión latina *ridicula imitatio-onis*. Es decir que la parodia siempre trabaja sobre otro texto -el texto parodiado- imitándolo, transformándolo o introduciendo variaciones (trasponiéndolo). Por otra parte, es importante tener en cuenta que algo se reconoce como parodia porque la sociedad en determinado momento histórico establece leer algunas prácticas significativas en términos de parodia. Esto constituye lo que Genette denomina como condiciones pragmáticas masivas y declaradas.

El filósofo griego conceptualiza la práctica artística (que denomina poesía) como una representación en verso de acciones humanas. Estructura y organiza dicha representación según la dignidad moral y social (alta y baja) e incorpora también el modo de representación (dramático y narrativo). En función de estos dos criterios se configura la siguiente distribución de las producciones artísticas en la Grecia clásica:

- representación alta en modo dramático (en sentido teatral): la tragedia.
- representación alta en modo narrativo: la epopeya (épica).
- representación baja en modo dramático: la comedia.
- representación baja en modo narrativo: la parodia.

Según esta división, la parodia tiene como característica principal una cierta ***burla** de la epopeya y tiene los siguientes procedimientos textuales o tres formas de parodia desde la perspectiva de la tradición aristotélica:

- La aplicación de un texto noble, modificado o no, a otro tema generalmente vulgar.
- La transposición de un texto noble en un estilo vulgar.
- La aplicación de un estilo noble (la epopeya), por ejemplo *La Ilíada* de Homero, a un asunto vulgar o no heroico.

Por lo que antecede, el surgimiento de la parodia se produce cuando los poetas griegos (rapsodas) que cantaban los versos de la *Ilíada* o la *Odisea* percibían que estos relatos no satisfacían las expectativas o curiosidad de los oyentes, entonces introducían para distraer al público a modo de intermedio, breves poemas compuestos con versos más o menos iguales a los que se habían recitado, pero desviando su sentido para expresar algo distinto. Ello con la finalidad de divertir al público.

Las consideraciones precedentes permiten afirmar que la parodia es el revés de la epopeya e incluso que en el propio texto épico ya estaba contenida la posibilidad de ser parodiado. En consecuencia, el concepto de parodia en el contexto histórico-cultural de la Grecia clásica estaba ligado a *una práctica sobre los textos con una función de entretenimiento y diversión*.

Durante el siglo XVII en Francia, “parodia” va a incluirse como un término subsumido en el interior de los tratados de retórica, es decir, en tanto *figura retórica*. De acuerdo con esta otra perspectiva, Genette reconoce y establece la *parodia mínima* como la forma más rigurosa de la parodia. Consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando a cambiar una palabra, una sílaba, una letra, etc., e introduce de este modo una desviación del sentido, del contexto, de la dignidad social (Aristóteles). Si bien Genette trabaja sobre un corpus estrictamente literario, por las características de este diccionario vamos a ejemplificar con variados discursos de la cultura, sobre todo argentina. Un ejemplo sencillo de este procedimiento se observa en algunos slogans políticos, tal como el siguiente: “El año 2000 nos encontrará unidos o dominados”, donde el procedimiento de la parodia mínima transforma ese slogan político afirmando: “En estas elecciones nos encontrarán unidos *y* dominados”. Aquí se ha operado la sustitución de “o” por “y” con la consiguiente desviación o inversión del sentido.

Pero también es posible realizar una *imitación estilística* con función crítica o ridiculizadora del estilo de un autor, de un texto o de un género, que en el siglo XVII se considera como una de las especies de la parodia en sentido más amplio. Genette llama a esta forma *pastiche satírico*, no agrupable estructuralmente con la parodia -aunque puede generar efectos paródicos-humorísticos desde el punto de vista de su función. Un ejemplo de esta práctica textual en el marco de los géneros y formatos televisivos lo constituye *El Gran Cuñado* (año 2002-2003), segmento humorístico del programa *VideoMatch* de Marcelo Tinelli, en donde se imita el estilo y la forma del reality show *Gran Hermano* para ridiculizar la figura de los políticos actuales. Aquí es posible derivar algunos efectos paródicos si bien se trata de otra forma humorística desde la perspectiva de Genette. Asimismo, existe una forma de *pastiche puro*, aquel tipo de pastiche entendido en términos de una imitación sin función satírica.

Por otra parte, existe otra forma humorística que se diferencia de la parodia: el *travestimiento burlesco*³⁰. Este término se define por un cambio en el estilo (formas de hablar) de los personajes. Desde una visión aristotélica, el travestimiento hace hablar a los personajes en un lenguaje trivial y bajo para un tema alto e incorporando también su condición social. Es posible afirmar entonces que esta última forma modifica el estilo *sin modificar el tema*; mientras que de manera inversa la parodia modifica el tema *sin cambiar el estilo*. Un ejemplo de travestimiento se reconoce en la obra teatral *San Vicente SuperStar* (1976) de Miguel Iriarte, en la cual durante la escena del mendigo que transita por las calles del barrio cordobés el personaje de condición social baja habla en un estilo elevado sobre temas referidos a la vida, el destino humano y la filosofía. Según este ejemplo, se reconoce un estilo alto para un tema alto pero el travestimiento se produce en este caso por la condición social del personaje.

El recorrido por estos tres términos muestra que, siguiendo el sentido común, la parodia se confunde la mayoría de las veces con el pastiche satírico y el travestimiento. Frente a esta situación, Genette afirma que:

“El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia

³⁰ Esta serie de términos y formas humorísticas que Genette denomina parodia, pastiche y travestimiento burlesco no han de considerarse como tipos puros, estables y claramente delimitables. Por el contrario, en un texto funcionan e interactúan simultáneamente. Además, dichos términos no se conciben como géneros sino más bien en tanto prácticas textuales transgenéricas, entendiendo por tales los modos de trabajar la relación entre dos o más textos que atraviesan distintos géneros.

funcional de estas tres fórmulas [formas humorísticas], que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo parodiado” (1989: 37).

Por dichas razones, Genette propone una distinción fundada en criterios estructurales atendiendo a los procedimientos textuales que cada término humorístico pone en juego:

a) Procedimientos por transformación:

- Parodia: procedimiento que se caracteriza por la desviación de sentido por cambio de tema o asunto con función cómica.

- Travestimiento: procedimiento de cambio estilístico o de “escritura” con función degradante (desviación del sentido por cambio de estilo, de serio a vulgar o viceversa, conservando su acción, es decir, su contenido y movimiento).

b) Procedimientos por imitación:

- Pastiche satírico: procedimiento de imitación estilística con función cómica (desviación del sentido por imitación de un estilo).

- Pastiche: imitación de un estilo sin función satírica.

Sin embargo, al preguntarse por el ejemplo del *Fausto* de Estanislao del Campo en su relación con el *Fausto* de Goethe, surge el interrogante: ¿por qué leer al texto de Estanislao del Campo como una parodia de la obra de Goethe?, y en segundo lugar, esta forma de parodia ¿posee necesariamente un efecto cómico y/o humorístico?

En este último caso, donde la parodia no tiene una función cómica, burlesca o humorística, el autor francés propone hablar de *parodia seria*. El procedimiento textual que rige la parodia seria es el de la *transposición*, que consiste en el traslado de acciones, personajes, temas, etc. a textos situados en una cultura diferente, como el ejemplo citado más arriba. Otra muestra de parodia seria es el cuento de Jorge Luis Borges “*La muerte y la brújula*”. Allí el relato traslada las características básicas del género policial (un detective que investiga una serie de asesinatos para descubrir al asesino) pero al final del cuento el lector sabe que todas esas pistas que ha seguido el detective fueron puestas por el criminal con el objeto de hacer caer en una trampa al primero y matarlo. El cuento utilizó los rasgos del relato policial aunque al mismo tiempo *introdujo una variante* y, por ende, una desviación del sentido (transposición) que no era aceptada por las características del género policial: la muerte del detective en manos del asesino que no produce un efecto cómico sino que, a lo sumo, resulta irónico. En este ejemplo puede leerse, según Genette, una parodia seria por la variación explicada.

Por lo que antecede, los textos de la cultura argentina pueden trabajar la parodia, el pastiche satírico, el travestimiento y la parodia seria entrecruzando simultáneamente la función lúdica (de entretenimiento y diversión), la función humorística, la función satírica, la función irónica, la función polémica y la función seria.

La parodia según Mijail Bajtín

Mijail Bajtín, estudioso de origen ruso abocado a la indagación del lenguaje, la literatura y la cultura, de una gran influencia en las teorías literarias del siglo XX, ha realizado consideraciones significativas con relación a la parodia. Es posible afirmar que la propuesta bajtiniana tiene en cuenta dos grandes aspectos para poder pensarla: en primer lugar reflexiona en torno a los modos de aparición históricos de la parodia y, en segundo lugar, los procedimientos textuales que permiten el reconocimiento de lo paródico y, eventualmente, hablar de la parodia como una forma humorística que atraviesa distintas manifestaciones artísticas y culturales.

En cuanto a sus modos de aparición históricos, Bajtín examina el fenómeno de la parodia en estrecha vinculación con el carnaval medieval. Este último surge íntimamente ligado a las formas de la cultura popular y se caracteriza por una inversión de las representaciones, símbolos y ritos sociales contruidos por la cultura seria, oficial, orientada a producir la risa y la diversión. Por dicha razón, el carnaval siempre propone la visión de un “mundo al revés”. Esta posibilidad de invertir los sentidos, los modelos y el significado de las ideas define en líneas generales a la parodia.

En la Antigüedad clásica lo paródico estaba indisolublemente vinculado a la percepción carnavalesca del mundo. Parodiar significaba crear esa inversión, ese mundo al revés, a partir de los textos homéricos y demás géneros y modelos legitimados por la cultura seria. Dicha concepción de parodia va a mantenerse, con ligeras variaciones, a lo largo de la civilización romana y en la época del Renacimiento. De acuerdo con esta posición teórica, todo posee su parodia, su aspecto irrisorio, puesto que desde esta visión del mundo todo renace y se renueva a partir de la inversión de los significados y sentidos que lo componen. En la época moderna, la parodia estrictamente formal (aquella que sólo muestra la inversión sin relacionarla necesariamente con lo cómico y sin un sentido trascendente) rompe con la visión carnavalesca del mundo.

En cuanto a los modos de textualización de la parodia, la teoría de Bajtín toma como punto de partida la consideración según la cual en todo texto siempre existen dos palabras, dos voces, dos sentidos, que introducen valoraciones semánticas diferentes imbricadas en el seno de la vida social: la palabra del autor/narrador y palabra ajena.

La parodia tiene como característica fundamental el hecho de que la palabra del autor toma la palabra ajena e introduce en ella un sentido opuesto. Cabe aclarar, por los ejemplos citados más arriba, que esta palabra ajena puede ser tanto un texto, un género, una manera de pensar o un rito social. En todos los casos, siempre aparece esta inversión de sentido con relación a la palabra ajena mediante múltiples procedimientos: sustitución de una palabra o un sonido, alteración del sentido de una representación o una forma socialmente estereotipada, etc.

El objeto de la parodia puede ser muy variado. Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; en consecuencia la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar también formas verbales superficiales así como las valoraciones semánticas que están en la base de la palabra ajena. Por otra parte, lo paródico puede ser utilizado de diferente manera por el autor: en tanto fin en sí mismo (su valor cómico o la parodia como género literario) o con otros propósitos tales como la crítica de algunas formas sociales aceptadas, entre otras.

Al mismo tiempo, la parodia es susceptible de incorporar el uso de la ***ironía** ya que esta última implica asimismo la inversión de sentido de la palabra ajena. Un ejemplo de este funcionamiento lo podemos hallar en el ámbito cotidiano. Aquí, la utilización de la palabra ajena es muy frecuente, sobre todo en el diálogo. En dichas situaciones, el interlocutor repite al pie de la letra las afirmaciones del otro aportándole una nueva valoración y acentuándola, a su manera, con duda, indignación, ironía, burla, mofa, etc.

Parodia y postmodernidad: la perspectiva de Fredric Jameson

Fredric Jameson, teórico anglosajón, perteneciente a la línea de los estudios vinculados a la problemática cultural de la postmodernidad en los últimos años, posee una visión diferente acerca de la parodia en su libro *El giro cultural*. Allí, toma como punto de partida la relación entre esta última y el pastiche. Según él, tanto el pastiche como la parodia implican la imitación o -si se quiere- el remedo de otras características y formas estilísticas. En este sentido, la literatura moderna

brinda un fructífero campo para la parodia ya que los escritores más prominentes se destacaron por la invención o producción de estilos singulares y únicos.

La parodia aprovecha el carácter único de estas formas artísticas a los fines de generar una imitación que se burla de dichos estilos originales, muchas veces con un fuerte matiz satírico. El efecto general de la parodia es poner en ridículo esos rasgos particulares de las creaciones estéticas, sus excesos y excentricidades, con respecto a la forma en que la gente habla o escribe normalmente. Es posible encontrar múltiples y variados ejemplos de esto en nuestra cultura, desde textos literarios hasta las manifestaciones audiovisuales de la época actual.

Pero Jameson se pregunta:

“¿Qué pasaría si uno ya no creyera en la existencia del lenguaje normal, del discurso corriente, de la norma lingüística? (...) En ese caso se habría desvanecido la posibilidad misma de cualquier norma lingüística en términos de la cual pudieran ridiculizarse los lenguajes privados y estilos idiosincrásicos, y no tendríamos otra cosa que diversidad y heterogeneidad estilísticas” (1999: 19).

Esta ausencia o inexistencia del lenguaje normal, de la norma lingüística, propia de la postmodernidad trae como consecuencia, según este autor, la desaparición de la parodia. Pues aparece el *pastiche*, que se caracteriza por ser la imitación de un estilo peculiar o único, remedo en una lengua establecida, pero constituye un *procedimiento neutral* de dicha imitación específico de la cultura postmoderna. Por el contrario, la parodia se sitúa en la época moderna y tiene unas valoraciones que hacen imposible la neutralidad. El *pastiche* y el borramiento de la parodia, en tanto fenómenos postmodernos, se relacionan históricamente con el fin del individualismo como tal, con la “muerte del sujeto”, ya que los grandes proyectos culturales modernistas se basaban en la invención de un estilo personal, privado, tan inconfundible como las huellas digitales.

La concepción teórica de Jameson, diferente a la de Genette, hace ingresar la polémica en torno al valor de la parodia. Es posible preguntarse si, desde la experiencia cotidiana y el contacto con los medios de comunicación, la parodia ha desaparecido totalmente.

Parodia y teoría pragmática

El estudio de la parodia también es abordado por Linda Hutcheon (1981), investigadora de origen anglosajón, desde una concepción pragmática. La autora establece relaciones y entrecruzamientos con la ironía y la **sátira*, ya que la primera es esencial para el funcionamiento de la parodia y la sátira aunque de manera distinta. La perspectiva pragmática consiste en examinar la parodia y los otros dos términos teniendo en cuenta no sólo sus características semánticas y lingüísticas como lo propone la retórica tradicional al hablar de tropo y figura, sino que incorpora las modalidades comunicativas, situacionales y contextuales que caracterizan la relación entre autor y lector, emisor y receptor, así como las formas de interpretación que pone en juego este último. Es decir, que la parodia trabaja con los elementos antes mencionados, por lo cual se piensan a la parodia, la ironía y la sátira como *actos situados*.

Según una definición básica de parodia iniciada en el recorrido del término, esta efectúa una superposición de textos. En palabras de Hutcheon:

“En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la

diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (1981: 177).

La crítica tradicional ha tomado este concepto elemental de parodia sustentándose en la etimología del prefijo *para* como “contracanto”. Pero también tiene otro sentido -muchas veces descuidado por los estudiosos- que significa “al lado de”. Lo cual sugiere un acuerdo, un entramado de expectativas por parte del lector o participante en la situación de comunicación y no un contraste, por lo cual la parodia no posee necesariamente un efecto cómico o humorístico.

Si la propuesta pragmática toma en consideración el conjunto de factores situacionales y comunicativos que hacen funcionar la parodia gracias a la actividad de un lector, es necesario recurrir a la noción de *ethos*. Esta última se refiere a la capacidad de reacción por parte del destinatario frente a la parodia gracias a los elementos mencionados:

“El *ethos* se define como un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular y cuya cualidad específica varía en función de un cierto número de parámetros. Entre éstos, debe reservarse un gran espacio al destinatario mismo. El valor que se le da a un texto no es una pura entelequia, sino una respuesta del lector o del auditor. En otros términos, este último no se contenta con recibir un dato estético intangible, sino que reacciona a ciertos estímulos. Y esta respuesta es una apreciación” (1981: 180).

El *ethos*, tanto en la parodia como en la ironía y la sátira, funciona en términos de un contexto pragmático (codificado o decodificado) que posibilita la percepción del desajuste entre los contextos semánticos. Además, este *ethos* articula toda una serie de efectos que recorren toda una amplia y variada gama: desde la indiferencia a la irritación, desde la comicidad a la risa socarrona, etc. Por otra parte, cada uno de los *ethos* de estas formas humorísticas no se encuentran en estado puro sino que existen entrecruzamientos entre ellos.

En cuanto a la parodia, es posible reconocer una variación de efectos vinculados a tres tipos fundamentales de *ethos* interrelacionados. Una primera gama es el *ethos* marcado peyorativamente, resaltando la intención agresiva y defensiva de la parodia que recurre a formas de exageración y desmesura, por lo cual se acerca más a una “parodia grotesca”. Un ejemplo de este tipo se observa en *El gran cuñado*, en donde la parodia de las figuras políticas del momento son caracterizadas mediante la exageración y desmesura de los rasgos corporales, muy próximas a la caricaturización.

También es posible reconocer un *ethos* reverencial que constituye un efecto de homenaje por parte de la parodia. Aquí esta última explora y trabaja las formas contemporáneas para juzgarlas a la luz de las formas y procedimientos culturales del pasado, o bien a los fines de establecer una relación entre pasado y presente. En este sentido, el ejemplo citado de “La muerte y la brújula” -relato policial de Jorge Luis Borges- toma los elementos caracterizadores del género policial como un homenaje y realiza la desviación del sentido explicada.

Por último, se habla de la parodia con un *ethos* más bien lúdico o neutro que no presenta agresividad, ya sea con el texto parodiante o el texto parodiado. Al respecto, *El Quijote de Pierre Menard* de Borges presenta en esa reescritura y copia del *Quijote* de Cervantes esa apreciación o valoración lúdica y neutra, característica de este tipo de *ethos*³¹.

En líneas generales, el *ethos* paródico se distingue por ser no marcado, es decir, porque es valorable e interpretable de diversas maneras desde esta concepción pragmática. Y, a su vez,

³¹ Recordemos que los *ethos* no se presentan en estado puro sino que siempre se producen interferencias entre los mismos.

permite comprender a la parodia no sólo como un género sino también en términos de un mecanismo de la cultura que actúa en y, al mismo tiempo, atraviesa la sociedad argentina durante los últimos años.

Diferencias entre parodia y caricatura según Juan Sasturain

Juan Sasturain, escritor, periodista y crítico argentino, establece algunas diferencias entre parodia y ***caricatura**, formas humorísticas que en muchas ocasiones se confunden y entrecruzan. Es posible sostener que estas poseen similitudes y puntos de contacto pero conceptualmente presentan diferenciaciones.

La caricatura, cuya utilización atraviesa gran parte de la producción humorística nacional, es una forma de remedo personal, estática y puntual, como lo es toda exageración al tomar algunos rasgos del modelo caricaturizado. A modo de ejemplo, se puede pensar en los trabajos humorísticos de actores reconocidos en el marco de la radio y televisión argentinas, tales como Mario Sapag, Mario Sánchez, ***Nini Marshall**, entre otros.

Por el contrario, la parodia no comparte rasgos con el modelo sino códigos. Desde esta perspectiva, lo paródico trabajaría con formas convencionalizadas, pautas de comunicación y modos de representaciones sociales. En este sentido, la parodia alude y evoca esos códigos. La caricatura, al operar sobre la exageración y lo hiperbólico, subraya y simplifica.

Ambos mecanismos de producción de ***humor** se ejercen sobre dos polos distintos: la identificación y la complicidad. En la parodia, cuando se identifica el código se configura una relación de complicidad entre autor y lector que conlleva a producir el efecto humorístico, el placer. La caricatura, en cambio, tiene como característica fundamental -según este autor- inscribir la identificación del sujeto/objeto, del objeto caricaturizado en el lector que verá dicha caricatura. La complicidad y el efecto vienen “después”, en la risa.

Por otra parte, la parodia asume una intertextualidad en la medida en que incorpora hechos a la larga previsible, el contexto social, la condición esencial del acto de contar historias; la palabra paródica nunca es una palabra virgen. En la parodia todo está dicho, y todo debe y puede volver a decirse.

Marcelo Moreno

VER: El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Farsa; Grotesco; Humor ante la ley; Juegos de palabras.

BIBLIOGRAFÍA:

ARÁN, Pampa *et al* (1996) *Diccionario Léxico de la Teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

HUTCHEON, Linda (1981b) “Ironía, sátira parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *Poétique*, París, Ed. Du Seuil, febrero, N.º 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos.

JAMESON, Frederic (1999) *El Giro Cultural*. Buenos Aires. Manantial.

SASTURAIN, Juan (1987) “Diferencia entre parodia y caricatura” en *Cuatro Notas al Pie*. revista *Crisis*, Buenos Aires.

Realismo grotesco

Analizaremos la concepción estética de Mijail Bajtín denominada *realismo grotesco* como parte de una cosmovisión popular antifeudal planteada en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.

Según Bajtín (1994), el sistema de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones se denomina *realismo grotesco*. Aquí predomina el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, que aparecen bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo corporal y lo social están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor.

En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio fundadamente positivo y es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo.

El portador del principio material y corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo. Un pueblo que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito. Esta exageración tiene un carácter positivo y afirmativo. El centro capital de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia.

El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa.

En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo “alto” y lo “bajo” poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico. Lo alto es el cielo y lo bajo es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz corporal, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. Al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz a algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación tiene también un valor positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. Lo inferior para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo (1987: 30).

La quimera representa al ***grotesco** por excelencia. La combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica y de las más antiguas del grotesco.

El burro es uno de los símbolos más antiguos y vivos de lo “inferior” material y corporal, cargado al mismo tiempo de un sentido degradante (la muerte) y regenerador. Otro símbolo importante en el grotesco es la nariz, considerada como fálica.

Por eso la parodia medieval no se parece en nada a la parodia literaria puramente formal de nuestra época. La ***parodia** moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora.

Pero es evidente que las imágenes grotescas no permanecen en ese estadio primitivo: el sentimiento del tiempo y de la sucesión de las estaciones se amplía, se profundiza y abarca los

fenómenos sociales e históricos; su carácter cíclico es superado y se eleva a la concepción histórica del tiempo. Y entonces las imágenes grotescas, con su ambivalencia y su actitud fundamental respecto a la sucesión de las estaciones, se convierten en un medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias.

Sin embargo, incluso en este estadio, las imágenes grotescas conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de las imágenes clásicas de la vida cotidiana, pre-establecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, que al consideradas desde el punto de vista estético “clásico”, parecen deformes, monstruosas y horribles. La nueva concepción histórica que las incorpora les confiere un sentido diferente, aunque conservando su contenido y materia tradicional: el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas.

Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. Se destacan, por ejemplo, ancianas embarazadas que ríen, cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados.

El tema de la locura, por ejemplo, es muy típico del grotresco, ya que permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista “normal”, o sea por las ideas y juicios comunes. En el grotresco popular, la locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la “verdad” oficial.

El tema de la máscara es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la ***caricatura**, la mueca, los melindres y las “monerías” son derivados de la máscara. Lo grotresco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras.

En el dominio de lo literario, la parodia medieval se basa completamente en la concepción grotesca del cuerpo. Además, esta concepción influye en las groserías, imprecaciones y juramentos, importantes para la comprensión de la literatura del realismo grotresco.

En estas groserías se destaca la significación integral y el rasgo regenerador y positivo.

En las groserías contemporáneas no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la negación pura y llana, el cinismo y el insulto puro. Sin embargo conservan un cierto encanto (sin ninguna referencia erótica por otra parte). Parece dormir en ellas el recuerdo confuso de la cosmovisión carnavalesca y sus osadías. Nunca se ha planteado el problema de la indestructible vitalidad lingüística.

La cosmovisión carnavalesca y el sistema de imágenes grotescas siguen viviendo y transmitiéndose únicamente en la tradición literaria.

Según Bajtín, el grotresco degenera, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y al convertirse en pura tradición literaria. Se produce una cierta formalización de las imágenes grotescas carnavalescas, lo que permite a diferentes tendencias utilizarlas con fines diversos. Pero esta formulación no es únicamente exterior: la riqueza de la forma grotesca y carnavalesca, su vigor artístico y heurístico, generalizador, subsiste en todos los acontecimientos importantes de la época (siglos XVII y XVIII). En estos casos, a pesar de las diferencias de carácter y orientación, la forma del grotresco carnavalesco cumple funciones similares; ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de los elementos banales y habituales; permite mirar con

nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo.

Susana Romano sostiene que en el Renacimiento la degradación positiva comienza a cambiar su sentido entrando en un estado de crisis y desdoblamiento.

“En *El Quijote*, por ejemplo, conviven el aspecto carnavalesco de la vida en todas sus imágenes, materiales y corporales, y el aspecto de carácter privado y personal que va cobrando el cuerpo, le hace perder casi por completo su fuerza afirmativa, cediendo lugar a un “bajo” corporal de valor negador y sin ligazón con la Tierra y el Cosmos” (Romano; 2006: 145-146).

El grotesco romántico denota el debilitamiento de la fuerza regeneradora de la risa. El principio de la risa sufre una transformación muy importante. La risa subsiste, por cierto, pero es atenuada, y toma la forma de ***humor**, de ***ironía** y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre y el aspecto regenerador y positivo de la risa se reduce extremadamente.

En el romanticismo la máscara pierde su función renovadora y adquiere un tono lúgubre. Las marionetas, en cambio, desempeñan un rol muy importante. Este tema no es ajeno al grotesco popular pero el romanticismo coloca en primer plano la idea de una fuerza sobrehumana y desconocida, que gobierna a los hombres y los convierte en marionetas.

A partir del siglo XIX, el grotesco se encarna en los géneros dominantes de la ***sátira** y de la parodia, a veces una sátira negativa, que sobrepasa lo verosímil y se convierte en pura representación deformada del mundo (caricatura). Un claro ejemplo de esto lo encontramos en las ilustraciones de los periódicos humorísticos como *El Mosquito* (1863-1893), *Don Quijote* (1884-1903) y *Caras y Caretas* (1898-1939) en donde podemos observar que ciertos elementos del realismo grotesco perviven y marcan un estilo de caricaturas de la época, pero delatan un desplazamiento del sentido de la risa en crítica aguda y delatora.

Por medio de esta exageración de lo que no debe ser, se distorsiona el concepto de la risa, y se la convierte en negativa, retórica y crítica ya que la época sólo tenía ojos para la comicidad satírica, una risa seria y sentenciosa que no en vano ha sido comparada con el látigo de los verdugos.

Ximena Ávila

VER: Cómico (lo); El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Ridículo; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

ARÁN, Pampa; ROMANO SUED, Susana et al (2006) *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*, Córdoba, Ferreyra Editor.

BAJTIN, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Bs. As, Alianza Estudio.

Ridículo

Según el diccionario de la Real Academia Española, ridículo es todo aquel o aquello “que por su rareza o extravagancia mueve o puede mover a risa”.

El término ridículo viene del latín *ridere* (reír) y por lo tanto es una de las formas más usadas por el discurso del ***humor**, ya que el ridículo es uno de sus principales sustentos y hay ejemplos en todo el folklore ***cómico** o en los cuentos con animales, como por ejemplo los del zorro que es siempre tramposo y toma a otro animal por tonto.

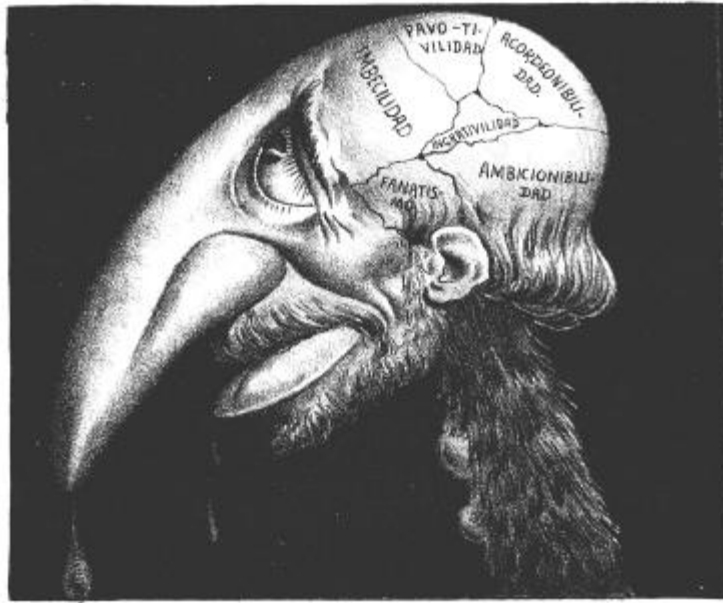
Quien hace el ridículo es torpe, es bobo o es inexperto y por esta razón merece ser engañado. En muchos de estos casos, la complicidad del receptor está con el engañador, aunque a veces el ridículo despierta no sólo la risa sino también la compasión.

Formas discursivas como la ***caricatura**, la ***parodia** y la ***sátira** se basan muchas veces en el ridículo, aunque en el caso de la sátira, esta forma del discurso no pretende la compasión sino la acentuación de los defectos sociales con propósito moralizador, lúdico o intencionalmente ***burlesco**. En el siglo XIX, en Argentina, la sátira social y política encuentra en el periodismo gráfico una expresión de denuncia subrayando, entre otras cosas, la imagen ridícula de los políticos que muestra su ineptitud para dirigir el país.

La utilización del ridículo por medio del recurso de la parodia incide principalmente en la imitación del lenguaje y estilo de un escritor o de una escuela determinada. Así, en *El Quijote* de Cervantes por ejemplo, se produce una parodia de los esquemas literarios de la novela de caballería produciendo un efecto de ridículo tanto en la caracterización de los personajes principales como en el mismo canon estético de la época.

La caricatura, mediante la deformación y exageración de los rasgos físicos, psicológicos o morales de un personaje, atrae la atención dejando al descubierto el aspecto ridículo de la figura. Así, el principio del ridículo en la caricatura se asocia principalmente a la representación grotesca de una imagen y en su configuración se destaca muchas veces la utilización de la “máscara”, de la “mueca”, del “pelele”, etc. Vemos un ejemplo manifiesto en la caricatura de Carlos Pellegrini realizada por el dibujante Eduardo Sojo a fines del siglo XIX y publicada en el periódico *Don Quijote* de Buenos Aires, el 6 de enero de 1895, en donde se lo representa con rasgos ***grotescos** (nariz alargada, cuello largo, ojos saltones, bigotes exagerados) y se lo apoda “Pelelegringo”, ridiculizándolo y resemantizando el mote al acentuar las características de un pelele, transformando a la vez en ridícula su imagen pública. (Ver imagen 2).

El texto que acompaña la imagen refuerza el efecto de ridículo deseado, tanto los términos inventados que nombran las partes del cráneo como el pie de imagen que concluye y cierra la caricatura.



Estudio frenológico pavuno:
¿cuantos organos utiles? -ninguno.

Imagen 2: “Estudio frenológico pavuno”, *Don Quijote*. 6 de enero de 1895.

Esta forma, utilizada principalmente como un recurso humorístico, puede afectar todo tipo de realidades (sentimientos, valores, acontecimientos, personajes, etc.), de manera tal que cualquier entidad, aunque sea positiva, puede ser neutralizada y llevada a un plano de ridiculez.

Un recurso fundamental para lograr el efecto de ridículo es la utilización de ciertas figuras retóricas como la ***ironía**, la metáfora, la paradoja, la hipérbole, etc.

Ya sea por medio de la acentuación de defectos sociales, de la imitación o de la deformación de sus rasgos, algo resulta ridículo porque se aleja o cobra distancia y desproporción frente al supuesto “deber-ser” establecido en una época y cultura determinada y estos personajes al enfrentarse a diferentes acontecimientos o situaciones, que los sobrepasan, resultan ridículos en su accionar.

Ximena Ávila

VER: Absurdo; El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Farsa; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

BAJTIN, Mijail (1994) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Estudio.

DELL'ACQUA, Amadeo (1960) *La caricatura política argentina*. Buenos Aires, Ed. Eudeba.

- ESTEBÁNEZ CALDERÓN, Demetrio (1999) *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Ed. Alianza.
- HUTCHEON, Linda (1985) “Ironía, sátira y parodia” en *A theory of parody*. New York, Methuen. Trad. Cátedra Teoría Literaria. UNC.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA; (1970, 19 ed.) *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe.

Sátira

Los diccionarios etimológicos consignan dos orígenes que se refieren a la constitución de la palabra pero que al mismo tiempo dejan leer prácticas sociales diferentes:

- 1- De *satura*: mezcla de toda especie de temas o asuntos.

Quintiliano asegura que los griegos no conocieron el género y que fue inventado por los romanos. Dice: “*Satira tota nostra est*”.

- 2- Sin embargo, la voz griega *satyros* (sátiro) dio origen a un género dramático de tipo burlón en el cual se imitaba las andanzas de los sátiros (satyrizó: imitar a los sátiros).

El diccionario define a la sátira como:

“Composición literaria en prosa o verso, en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de las personas o grupos sociales, con propósito moralizador, meramente lúdico o intencionalmente burlesco” (Estebáñez Calderón, 1996: 964).

Pero el tono satírico se extiende, además, a lenguajes diversos como el de la danza, la música o las artes plásticas. Desde el siglo XIX, parece haberse desplazado a la ***caricatura**.

Es muy difícil distinguir la sátira de la ***parodia**. Cuando Bajtín habla de los géneros carnavalizados dice que la sátira menipea y en general todos los géneros serio-cómicos, incluyen a la parodia como un componente obligatorio.

La palabra y la imagen traducen deliberadamente y con propósitos hostiles y a veces moralizantes, aquello que una sociedad considera sus vicios sociales. Por ello la sátira hace uso también de la ***burla**, la mofa, la ***ironía** y la indignación.

La sátira muestra que el mundo social está constituido por una serie de acontecimientos incongruentes y los personajes adquieren un convencionalismo exagerado y novelesco.

Puede suponerse que el origen de las formas satíricas se encuentra en antiguas fiestas rituales griegas (procesiones fállicas y culto a Dionisos) en las que se aprovechaba la ocasión para convertir en blanco de las bromas a familias o individuos determinados: imitaciones burlescas en las que se ridiculizaban los caracteres psíquicos o morales de esas personas.

Ello pasaría luego a la comedia como género teatral que inicialmente –en la etapa denominada *antigua* por los estudiosos– aunaba una serie de situaciones farsescas, ridículas o descabelladas “cuyo objetivo primordial era satirizar con tono jocundo y desenfadado ciertos aspectos de la actualidad” (Erkhart, 1979: 76).

En esta comedia “antigua” hasta los héroes y los dioses de la tragedia (como género serio) eran presentados sin su halo de solemne dignidad y en muchas ocasiones, obligados a actuar como tramposos, estafadores, delincuentes y hasta maníacos sexuales.

A veces la sátira no ridiculizaba a determinadas personas sino que orientaba su mordacidad a cuestionar formas de comportarse o de pensar propias de la época con un espíritu cáustico o corrosivo propio de lo que va a definirse como la característica fundamental de este género.

Se sabe que las relaciones del mundo griego con la península itálica permitieron que llegaran a Roma desde Sicilia, formas teatrales que se llamaban *hibero-tragedias* y que combinadas con la primitiva *satura* romana (de origen etrusco) dieron forma a la comedia latina y especialmente a la *sátira menipea*: obras cuyos personajes principales estaban ridiculizados mediante la exageración de determinados rasgos que sirven para mostrar vicios sociales: el fanfarrón, el parásito, el traficante, el esclavo astuto, el viejo rico, el político inescrupuloso o decadente.

En el caso de la sátira del siglo XIX, es posible pensar que funciona al modo en que lo hacen algunas estrategias de la novela de la época: presenta al ser humano como objeto de estudio y pinta la realidad en ciertos “momentos significativos”, pero al hacer pasar al hombre y a la existencia humana bajo determinadas densidades macroscópicas (la exageración), la coherencia y la lógica del retrato desaparecen y surge la antilógica, la exageración y hasta el disparate.

Justamente, algunos estudiosos de la novela del siglo XX, han encontrado en las formas populares, burlescas y desquiciadas de fines del siglo XIX, la matriz que va a revolucionar las técnicas de escritura.

R.M. Alberés señala por ejemplo:

“Es entonces, al fin del siglo XIX, y en la cultura popular, donde hay que buscar el origen de todo eso que va a revolucionar la técnica y el punto de vista de la novela.

La mayor parte de las revoluciones novelescas del siglo XX son la amplificación sistemática –favorecida por la acogida de los snobs primero, luego del gran público– de ciertas intenciones y de ciertas necesidades que hay que situar en el período que va desde 1870 a 1900” (1966: 100).

Según Linda Hutcheon (1989), la sátira dispara a un objetivo extratextual (no intra e intertextual como la parodia) como son los vicios morales, la sociedad y la política, de manera burlesca, pues su fin es corregir aquello que critica agresivamente.

Define a la sátira como la forma literaria que tiene por fin corregir ciertos vicios o ineptitudes del comportamiento humano ridiculizándolos. Las ineptitudes así enfocadas son casi siempre morales o sociales y no literarias, o sea son extratextuales y focalizan prácticas sociales que se condenan.

Adolfo Colombres nos da una definición de sátira que es importante destacar:

“En la sátira no hay compasión ni comprensión, pues no se acerca al llanto ni la ternura. Se alimenta más bien en la indignación, la ira o el profundo desprecio. La desvalorización no es parcial, sino total, radical como si se quisiera eliminar a la persona u obra del universo simbólico, negarle todo sitio en la cultura. En la sátira, la risa que produce en los presentes es un voto por su aniquilación. Mientras el objeto del humor se revela tan solo como inconsistente, incompleto, débil o contradictorio, en el de la sátira desaparece toda ambigüedad pues se trata de una condena que no deja resquicio alguno a la simpatía ni a la duda” (2005: 259).

Aunque haya una parodia satírica y una sátira paródica, el género puramente satírico en sí, está investido de la intención de corregir, la cual se centra en una evaluación negativa que asegura la eficacia de su ataque.

La sátira posee entonces, un *ethos* marcado peyorativa o negativamente. Esta idea de “cólera ridiculizante” (Hutcheon, 1989) con fines reformadores es indispensable para la definición del género satírico.

Breve recorrido histórico

La sátira surge en Grecia pero sin desarrollarse en una gran tradición. Tiene como principales autores a Aristófanes, Arquíloco y Menipo (creador de un tipo primitivo de teatro llamado “sátira

menipea³² que mezcla la prosa y el verso), que criticaban tanto vicios sociales como personalidades de la época.

En los textos de Aristófanes, se incorporaban elementos provenientes del “cosmos” y de las festividades de Dionisos junto con elementos tradicionales, bufonadas e invectivas personales a la vez que introducía maneras más refinadas propias de la aristocracia ateniense. Los textos conservados son once: *Los acaneses*, *Los caballeros*, *Las Avispas*, *La Paz*, *Las nubes*, *Los pájaros*, *Lisístrata*, *Las mujeres en las Tesmoforías*, *Las ranas*, *Las mujeres en el Parlamento y Plutón*. En todos ellos se encuentran punzantes ataques contra políticos y personajes de la época, -como por ejemplo en *Las nubes*, donde se representa a Aristóteles suspendido en los aires en una canasta y abstraído en nebulosas teorías- a tal punto que en los últimos se hizo sentir la acción de la censura.

Sin embargo, es en Roma donde la sátira se configura como verdadero subgénero literario, dotado de una mayor diversidad temática y formal (fábula, diálogos, verso y prosa, etc.).

Roma cultivó los dos principales géneros humorísticos heredados de Grecia: la comedia y la sátira y durante siglos (antes de la decadencia del Imperio), los puso al servicio de los valores morales.

Plauto (254-184 a. C.) es uno de los principales representantes de la sátira y la comedia en el teatro romano. Inspirado en autores griegos utilizaba en sus obras satíricas el lenguaje coloquial y los temas principales se referían a situaciones cotidianas como las relaciones sentimentales. Las representaciones, además de diálogos entre personajes populares como esposas, madres, soldados, etc., incluían baile y coro que amplificaban la dimensión de la sátira. Una de sus obras más importantes, *Miles Gloriosus*, satiriza a un soldado romano.

Puede considerarse a Luciano (Samosata, 120 d. C.) el nexo entre la comedia ateniense y la romana. En el 165 se establece en Atenas y después de abandonar sus estudios de retórica, se dedica a escribir composiciones dialogadas donde satiriza tendencias filosóficas y creencias religiosas, en obras como *Diálogo de los dioses*, *Diálogo de los muertos*, *Zeus confundido* y *Zeus trágico*.

Entre los iniciadores de la sátira romana se puede citar a Ennio, Cayo Lucilio y a M. T. Varrón, introductor del modelo griego de las llamadas “sátiras menipeas”.

Lucilio (180-102 a. C.) en sus sátiras sentencia las costumbres de su época y a todo exceso de límites o atribuciones, criticaba magistrados corruptos, poetas helenizantes, aristócratas inútiles, etc.

Marco Terencio Varrón (116-27 a. C.) fue un autor polifacético y solo se conserva de su obra fragmentos de sus *Satirae Menippeae*. Las principales críticas van dirigidas a las disputas entre escuelas filosóficas, las religiones exóticas, los mitos, los banquetes, etc. siempre tomando como modelo aleccionador las costumbres tradicionales romanas y su visión de la antigüedad.

Tal vez la obra satírica más notable y representativa sea el *Satiricon* de Petronio (Cayo Arbitro), también denominado *Saturarum Libri* (Libros de sátiras), del que actualmente se conservan solo fragmentos. A la manera de una sátira menipea, el texto mezcla libremente prosa y verso y ha sido considerado una crónica de la vida licenciosa de los círculos de la burguesía de las ciudades del sur de Italia a fines del siglo I de la era cristiana. Allí se describen las aventuras de dos personajes, Encolpio y Ascilto, representativos de la sociedad de la época.

Otro escritor que cultiva este tipo de composición pero con un tono moralista es Séneca (4 a. C.-65 d. C.) con la *Apocolocyntosis*, en donde se muestra, por ejemplo, una caricatura del emperador Claudio.

³² Siguiendo la definición aportada por Pampa Arán en el *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, la sátira menipea (Menipo, Luciano y Apuleyo) se caracteriza por la invención filosófica, la fantasía audaz, la combinación de realismo y esoterismo, los estados psíquicos anormales y los elementos de utopía social (2006: 81).

Posteriormente surgen grandes representantes de la sátira como Persio, Horacio y Juvenal, en diferentes tonos de *farsa, moralidad y fabliaux (ejemplo) cuyas obras sirvieron de modelo a otros autores.

Persio (34-62 d. C.) critica en sus sátiras las irregularidades y vicios de su época de manera más mordaz que Horacio y Lucilio a quienes tenía como modelos.

Horacio (65 a. C.) realiza un tipo de sátira en donde prevalecen los temas filosóficos. Critica todos los defectos humanos y moraliza sobre la vida y la felicidad según las leyes de la razón.

De Décimo Junio Juvenal (60-129 d. C.), autor de dieciséis sátiras agrupadas en cinco libros, se recuerda su célebre sátira contra las mujeres; esta ha tenido larga descendencia en la literatura en lengua romance, especialmente en Francisco de Quevedo.

En la Edad Media la sátira continúa en la crítica antieclesiástica de ciertas composiciones poéticas (como la de los goliardos).

Uno de los más grandes poetas satíricos que ha dado nuestra literatura y el mayor sin duda, de la Edad Media española, fue Juan Ruiz, mejor conocido como el Arcipreste de Hita.

Se sabe que el Arcipreste (1279-1348 aprox.) escribió varias obras, pero solo nos ha llegado el *Libro del Buen amor*, escrito en la cárcel adonde estaba preso por calumnias, hacia 1343. Para algunos críticos el libro es un anticipo de Rabelais. Sátira de los clérigos de vida airada “que tanto abundan por España”, es al mismo tiempo una especie de novela moralizante que advierte a cristianos y eclesiásticos que huyan del amor loco y mundano.

Mercaderes, letrados, clérigos, prestamistas, alcaldes, hombres y mujeres de la calle, nadie se salva de las sátiras del Arcipreste, de su mirada humorística y finalmente indulgente sobre los hombres de su tiempo.

En la línea de Juan Ruiz trabaja el Arcipreste de Talavera (Alfonso Martínez de Toledo, 1398-1470), autor de *El Corbacho*, una sátira festiva contra “las malas y viciosas mujeres” y antecedente inmediato de *La Celestina* y *El Lazarillo de Tormes*.

Antes de pasar a estas obras maestras de la literatura española renacentista, hay que señalar entre las últimas manifestaciones poéticas de la Edad Media, la sátira político-social, nacida a la sombra de una sociedad feudal en decadencia. Entre ellas encontramos las *Coplas de ¡Ay, Panadera!*, las *Coplas del provincial* y las *Coplas de Mingo Revulgo*, todas anónimas, de tono ofensivo y descarnado destinadas a insultar a los más altos personajes de aquellos tiempos.

En el Renacimiento español se percibe una transformación de sátira antieclesiástica y social en diversos pasajes de *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes* y demás obras de la picaresca, en *El Quijote* se ve una crítica a la religiosidad supersticiosa y a ciertos defectos del clero, etc.

La primera edición, conocida e impresa en Burgos, de *La Celestina* es de 1499. Este texto que cierra el medioevo español y abre el ciclo renacentista, es uno de los productos más geniales de la cultura de su tiempo y fuente interesantísima e insoslayable para estudiar el paso de una a otra época.

Sin detenerse en la polémica acerca del autor, quien es casi con certeza el Bachiller Fernando de Rojas (1465-1541), un judío converso temeroso de la Inquisición, lo que interesa es la fusión del saber medieval, el ascetismo, el concepto del amor y la muerte, con el sensualismo y el goce de la pasión renacentista.

La vida del Lazarillo de Tormes y de su fortuna y adversidades se publica anónimamente en Alcalá en 1554.

La fórmula satírica de *El Lazarillo...* tiene tal éxito que en el siglo siguiente, encontraremos una profusa producción de novelas picarescas: el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1547-1614); *La vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel (1550-1624); *La pícara Justina* de autor desconocido y curiosa para su época, puesto que el pícaro acá es un sujeto femenino, y de

Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), *La Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) escribe en prosa y en verso, escribe lírica, novela y teatro, y dentro de cada género, muchas de las modalidades conocidas de la época. La sátira aparece en muchas de ellas, pero ha de ser *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, aparecida su primera parte en 1604, la obra que lo convierte en el genio de su época.

Fuera del ámbito español, no puede dejar de nombrarse al francés François Rabelais (1494-1553) y a su obra *Gargantúa y Pantagruel*.

Como bien ha advertido Bajtín en su libro sobre la cultura popular, fue Rabelais quien articuló la cultura popular de la Edad Media con la del Renacimiento.

Rabelais era médico y sacerdote benedictino. En 1532 publicó el libro *Pantagruel* con el pseudónimo de Maistre Alconfribas Nasier, después del éxito de difusión que habían tenido unas crónicas relativas al gigante Gargantúa, transposición satírico-burlesca de los héroes caballerescos. Y de 1534 es en *Gargantúa* donde se aunaron el realismo costumbrista con el sarcasmo y la sátira social. La obra, de inspiración bufonesca, se convierte en un gran fresco -a veces realista, otras fantástico- de la cultura cómica del Renacimiento. El sarcasmo, la parodia y la alegoría satírica se reconcentran para criticar el mundo clerical y teológico de la época, y le valen a Rabelais, no pocas persecuciones.

En España, Cervantes, Lope de Vega, Góngora y Quevedo, nacidos en pleno siglo contrarreformista, y en América Sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón, alumbran con su obra satírica deslumbrante el siglo siguiente: el que se conoce como el Siglo de Oro.

Góngora escribió, junto a su obra “seria”, poemas de metro corto, endechas, romances y letrillas, muchas veces de carácter jocoso o satírico, que no cesó de cultivar a lo largo de su vida. La agudeza y donaire de sus letrillas ha hecho famosas muchas de ellas, como “Ande yo caliente”, “Dineros son calidad”, “Da bienes fortuna”, “Los dineros del sacristán”, etc.

Francisco de Quevedo y Villegas, moralista y satírico, lanzó agudas burlas contra el culteranismo de Góngora en *La culta latiniparia*, cuadro satírico de los excesos de la época. En el terreno de la sátira pura, y en la herencia de los *Diálogos* de Luciano, compuso *Los sueños*, fantasías de tipo moral, de espíritu contrarreformista, en la que se muestran tipos humanos representativos de su tiempo.

Y no es solo Quevedo quien ha de tener este espíritu satírico y hasta pesimista. Lope de Vega, autor de *Fuenteovejuna* introduce en el teatro, el modo caricaturesco de sus poemas burlescos, entre los cuales se destaca *La gatomaquia*.

En la escuela teatral de Lope, es de destacar la obra del dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), creador de nuevas modalidades que el teatro va a desarrollar en Hispanoamérica. Juan Ruiz es un personaje satirizado por su época y también él mismo, satírico y burlón.

Al igual que Lope, sus comedias incluyen poemas burlescos y satíricos, aunque se sabe que en rigor no fue Lope el inventor de este tipo de composición en broma, sino que era una práctica habitual en las literaturas europeas de la época. En España las practican muchos poetas y en Inglaterra hay que recordar una buena parte de los sonetos de Shakespeare.

Justamente en la Inglaterra del siglo XVII disponemos -además del espíritu burlón de un Shakespeare- de dos valiosas fuentes: Robert Burton (1576-1640) y Pepys (s/d).

Burton es el autor de *Anatomía de la melancolía* (1621) y sus reflexiones sobre el ***humor** tienen un carácter más general; el de Pepys, en cambio, nos transmite el regusto de los ***chistes** orales, ya sean de la corte como de las clases medias.

Las obras literarias mezclaban el humor de un modo casi medieval; lo mismo ocurría con parte de la literatura de diversión. Como siempre, el ejemplo más interesante es el de William

Shakespeare (1564-1616). Shakespeare asistió a una Grammar School de los Midlands ingleses, como Burton (en su caso la Escuela de Colfield). Junto a sus piezas históricas y sus dramas, Shakespeare cultivó la comedia ligera, obras en las que recogió elementos de la risa popular, de la sátira y de la comedia de enredos propia de la época.

En el Siglo XVIII termina el proceso de formación de los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y recreativa que dominará al siglo XIX. Pero si bien en este siglo la escritura satírica floreció con un tinte moralizador tanto en el teatro como en la poesía de carácter didáctico y la sátira social, la broma pesada desaparece de los libros alrededor del 1700. Sin embargo sabemos que este tipo de bromas se traslada a otros textos culturales: el sainete, el periodismo, el vaudeville, etc.

La publicación de los libros de humor no parece haber decaído después de 1640, salvo en Inglaterra, durante el paréntesis de la Commonwealth (1640-1660), aunque los libros de humor nunca tuvieron claros propósitos antirreligiosos.

En el primer período se limitaban a satirizar al clero y laicado de falsa o ignorante religión. Más tarde, los chistes sobre curas disminuyen y las blasfemias pierden tono humorístico.

En el siglo XVIII en la literatura francesa se destaca la obra satírica de Voltaire, Chénier, Gilbert, etc. y en Gran Bretaña la de Swift, Sheridan, Sterne, etc.

Debemos mencionar a Jonathan Swift (1667-1745) como el satirista de origen irlandés más reconocido del siglo XVII. Autor de las conocidas *Aventuras de Gulliver*, también de *Cartas de un trapero* y de *El cuento del túnel*, utilizó el humor, la sátira y la caricatura con fines políticos (defender la independencia de Irlanda) y morales (diatribas contra el relajamiento de las costumbres).

En el siglo XIX, la sátira social y política encuentra su más vigorosa expresión en los textos de M. J. de Larra, en poemas de G. Nuñez de Arce; en la obra de "Clarín". En Francia e Inglaterra se puede nombrar a Barbier, V. Hugo, Byron, Dickens, Wilde, Bernard Shaw, etc.

La tendencia satírica puede señalarse en obras poéticas y teatrales de autores latinoamericanos como el salvadoreño José Batres (1809-1844), el uruguayo Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862), Felipe Pardo (1806-1868) en el Perú, Antonio José de Irisarri (1786-1868) en Guatemala, Anastasio María de Ochoa (1783-1833) en México y en Argentina en particular, Fray Cayetano Rodríguez, (1761-1823), maestro de Mariano Moreno, diputado en el Congreso de la Independencia, quien nos dejó poemas satíricos propios de la situación política de la época como los "*Consejos a la madre España*".

También en el siglo XIX, el *Periquillo Sarniento* del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), novela con rasgos de la picaresca que presenta un cuadro complejo y con tintes graciosos de la sociedad mexicana de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Un dato importante que debemos destacar con relación al siglo XIX es que el discurso satírico se traslada a otros ámbitos como es el periodístico. Aparecen en la prensa tanto europea como latinoamericana los textos de tipo satírico-caricaturesco con fines de denuncia política y social.

Con relación a esto se conforma en Argentina toda una generación de periodistas-artistas que utilizan la sátira en sus diferentes formas (caricaturesca, costumbrista, teatral, etc.) como modo de expresión. Entre los más destacados de la época podemos nombrar al escritor de sátiras costumbristas José Sixto Álvarez (Fray Mocho), a los caricaturistas Enrique Stein, Henri Meyer, Manuel Mayol, José María Cao, Eduardo Sojo, entre otros.

Otro ámbito importante de la sátira en Argentina es el del teatro satírico-costumbrista que tiene su punto de partida

"en el sainete español que los actores y compañías españolas representaban en los escenarios porteños a fines del siglo XIX. Rápidamente los artistas locales se apropiaron de las

convenciones del género y las reelaboraron dando lugar a la emergencia de un género con características propias (...)" (Cazap y Massa; 2003: 130).

En muchos momentos, el género sirvió para criticar al poder como en el caso de Juan Bautista Alberdi, un político romántico liberal que escribe la obra de teatro *El gigante Amapolas*. En esta obra el escritor realiza una visión satírica que roza la caricatura acerca de la tiranía de Juan Manuel de Rosas.

Muchos escritores encontrarán en el teatro, el periodismo y la prosa costumbrista su lugar de enunciación. Romano señala que este nuevo espacio de inscripción escritural "produce una solapada pero tajante división de funciones dentro del campo intelectual rioplatense" (2004: 61), fronteras que muchas veces eran cruzadas por unos y otros: periodistas, folletinistas, costumbristas, quienes aún para burlarse de "los otros" escritores apelaban a las formas populares y al beneplácito de los nuevos públicos.

Un caso ejemplar es de Eduardo Wilde (1844-1913), escritor de la llamada "generación del 80", quien en *Vida moderna* (1888) relata en breves textos costumbristas los cambios de la cultura argentina de la época. Y lo hace con un tono nostálgico con respecto a aquello "que fue" y sarcástico y burlón cuando se trata de dar cuenta de las nuevas modas del "mundo moderno".

Otro caso, recuperado por Eduardo Romano para la memoria de la literatura argentina, es el del escritor Julio Lucas Jaimés (nacido en Perú en 1845 y radicado en Buenos Aires), quien firmaba con el seudónimo de "Brocha Gorda" y cuya producción costumbrista no está exenta del tono humorístico y los consabidos chascarrillos contra sujetos notables de la época. Sin embargo, será Fray Mocho, seudónimo de José Sixto Álvarez (1858-1903) quien dará al costumbrismo rioplatense una retórica propia que dará paso al nuevo siglo.

Ya en el siglo XX y principalmente con el desarrollo de las nuevas tecnologías, surgen nuevas modalidades de expresión, como la fotografía, la radio, el cine, la televisión, los videoclips, etc. que hacen de la sátira un fuerte instrumento para enjuiciar la realidad.

Una de las líneas del desarrollo de la sátira en el siglo XX es su uso como medio para criticar y burlarse de los regímenes dictatoriales o para ridiculizar ciertos mitos sociales (el sueño americano, la inconsistencia de las utopías), la rigidez de las convenciones sexuales y las coerciones religiosas.

Se mezclan con este propósito obras de muy diverso género y origen: las piezas teatrales de Brecht contra el ascenso del nacionalsocialismo *Los fusiles de la madre Carrar*; las películas *El gran dictador* o *La quimera del oro* de Charlie Chaplin; *Un mundo feliz* de Aldous Huxley; Nathanael West con su disección del ambiente cinematográfico de Hollywood en *Como plaga de langosta*; la visión esperpéntica de Valle-Inclán; los sainetes (y, con ellos, las variantes del género chico) de Carlos Arniches; la canción popular (de la tendencia inaugurada por Georges Brassens o Boris Vian en Francia, a Javier Krahe y Joaquín Sabina en España, o Nacha Guevara en Argentina).

Pertenecientes a un género híbrido, oscilante entre las artes plásticas y la literatura, dentro de la tradición de los emblemas (alegoría), se encuentran las "calaveras" del mexicano José Guadalupe Posada, combinación de grabado y texto que cumplió un papel crítico y de propaganda durante la Revolución Mexicana.

La sátira, como dijimos anteriormente, además de su elaboración estrictamente literaria, aparece en cierto estilo de periodismo que se propone, desde el humor, muchas veces corrosivo, actuar como medio informativo al margen de la noticia oficial: revistas como *Le Canard enchaîné* en Francia, *Private Eye* en Gran Bretaña, *La Codorniz* en España y *Krokodil* en la Unión Soviética dan buena muestra de ello.

En Argentina las revistas *Humor* y *Hortensia* son muy representativas del humor satírico del siglo XX. Además del soporte gráfico de los libros, periódicos y revistas, la sátira también ha brillado en el cine, la radio, el teatro y la televisión. Las elocuentes sátiras radiales y cinematográficas de

Niní Marshal son un ejemplo de ello en los primeros años del siglo. Hacia los últimos, ya con la televisión instalada en todos los hogares, programas como *Todo por dos pesos* y *Cha cha chá* son buenos exponentes de la sátira televisiva. En el espacio teatral podemos mencionar tanto obras de contenido satírico como grupos específicos que trabajan con el humor y la sátira como rasgo que los identifica. Solo para mencionar algunas podemos dar el ejemplo de las obras producidas y protagonizadas por el actor ***Enrique Pinti** quien de forma incisiva critica las costumbres, las políticas y a los gobernantes nacionales.

Ximena Ávila

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Cómico (lo); El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; El susurro formidable de la risa. La ficcionalización del gacetero en los periódicos humorístico-políticos; Grotesco; Hortensia y Cognigni; Humor ante la ley; Humor gráfico; Humor hecho por mujeres; Humor, política y censura en Argentina; Las caricaturas de Mahoma; Niní Marshall (1903-1996); Realismo grotesco; Ridículo; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALBERES, R. M. (1966) *Historia de la novela moderna*. México, Ed. Uteha.
- ARÁN, Pampa: (2006) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba, Ferreyra editor.
- CAZAP, Susana, MASSA, Cristina (2003) “El sainete criollo. Mímesis y caricatura” en GRAMUGLIO, M. T. (coord.) *El imperio realista* Tomo 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires, Ed. Emecé.
- COLOMBRES, Adolfo (2005) *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- DE LA FLOR, José L. (1993) *Un siglo de poesía satírico-burlesca periodística (1832-1932)*. Madrid, Ed. de la Torre.
- ENTEL, Alicia, ERKART, Virginia et al (1976) *Historia de la literatura mundial. Grecia y Roma*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- ESTEBANEZ CALDERON, Demetrio; (1999) *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Ed. Alianza.
- HAUSER, Arnold (1974) *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, Ed. Guadarrama.
- HUTCHEON, Linda (1985) “Ironía, sátira y parodia” en *A theory of parody*. New York, Methuen. Trad. Cátedra de Teoría Literaria. UNC. (1994) *Irony's edge. The theory and politics of irony*. New York, Routledge.
- NEIRA, J. (1974) *La realidad satírica*. Buenos Aires, Ed. Paradiso.
- ROMANO, Eduardo (1980) *Voces e imágenes de la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*. Buenos Aires, Ed. Colihue.
- (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Ed. Catálogos.
- WATSON, Stella (2002) *La cultura popular en El Quijote*. Facultad de Lenguas. UNC. (Mimeo)

Tipos de humor y la risa

Para esta presentación de tipologías del ***humor** no partimos de la construcción de criterios homogeneizadores previos sino sobre todo de lo que consideramos que tiene mayor demanda en nuestro campo de estudio. Sin ánimo de exhaustividad, presentamos la propuesta de Propp con un desarrollo más extenso que las otras no sólo por su valor intrínseco, como sostenemos en la evaluación crítica que hacemos después de la presentación, sino también porque no hay, que conozcamos, una traducción en español y el libro de referencia tiene escasa circulación. Los otros tipos de humor que describimos están incluidos en este artículo porque no hemos dado cuenta de ellos en los apartados destinados a las formas y procedimientos más tradicionales y canónicos. Es el caso del humor bizarro, el humor cínico, o el humor negro. Como se verá, a su vez, cada propuesta construye sus objetos desde el predominio de diferentes perspectivas (culturológicas, ideológicas, estéticas, etc.). Al finalizar, presentamos nuestra posición frente a las posibilidades y límites de una tipología del humor.

1. Tipología tradicional de la cultura humorística. La taxonomía etnocultural de V. Propp: tipología de lo cómico

En *Comicidad y risa* (1992) Propp conduce su investigación en el sentido de establecer una *tipología de lo cómico* sobre la base de los materiales ofrecidos por la literatura y el folklore, fundamentalmente desde su perspectiva de etnólogo; pero también acompaña su trabajo empírico con un balance crítico de lo que se escribió sobre el tema. Propp, reconocido por sus aportes a la noción de función en la narratología con su estudio sobre las invariantes en los cuentos maravillosos, concentra aquí su atención sobre la definición de la especificidad de lo ***cómico**, su percepción y la psicología de la risa.

A continuación presentaremos un resumen por capítulos de la propuesta de Propp y luego haremos su revisión crítica. Creemos que se justifica el detallismo y la extensión con que hacemos su presentación dentro de la economía de nuestra propuesta por la casi exhaustiva taxonomía que elabora a partir de un trabajo de campo que abarca desde el humor en la literatura, hasta la risa en las conversaciones cotidianas pasando por el circo y el cine; esto le permite poner en evidencia una cantidad y variedad de procedimientos de producción de lo cómico que, no sólo son redituables a la hora del análisis de una gran parte de la producción humorística, sino que su sistema de inclusión constituye de por sí una interesante política teórica sobre el humor.

a) Un poco de metodología

A partir de un relevamiento sumario de las teorías existentes sobre la comicidad, sobre todo las de origen alemán, Propp llega a la conclusión de que si bien una teoría es condición para el conocimiento científico, las que circulan adolecen de excesiva abstracción. Se propone en consecuencia, el método inductivo. En relación con la construcción del corpus, para reunir y sistematizar el material es necesario tener en cuenta todo lo que provoca risa o sonrisa, sin despreciar nada. Como el trabajo es básicamente sobre la ciencia de la literatura, se tuvo en cuenta este tipo de discurso en primer lugar, desde Gogol a las creaciones del folklore; desde los libros de los clásicos a las revistas y folletines publicados en los periódicos. Tanto el arte como lo que represente la vida cotidiana. Fue indispensable tener en cuenta no sólo las obras estrictamente

literarias, sino también el circo, el teatro de variedades, la comedia cinematográfica, las conversaciones oídas en diferentes lugares: una selección que no tiene en cuenta si el hecho es o no estético; a posteriori Propp reflexiona sobre las relaciones entre arte y vida, a partir de un cuestionamiento ideológico a la distribución canónica de los discursos y el lugar que en dicho sistema ocupa lo cómico. Un ejemplo de esta política de las teorías es el caso de la yuxtaposición de lo cómico, trágico y sublime, a partir de la cual, se aplican a lo cómico las conclusiones sacadas a propósito de lo trágico y lo sublime, sólo que con signo inverso. Es el caso de Aristóteles o del idealismo alemán, según interpreta Propp, para cuyas culturas lo trágico o lo sublime eran más importantes que lo cómico. Para el teórico ruso, lo cómico se opone en todo caso a lo no-cómico, o a lo serio, no a lo sublime o a lo trágico. El objetivo es conocer lo cómico en su especificidad y su ausencia constituye otro de los defectos de los tratados teóricos mencionados. Además, es preciso verificar en cada caso en qué grado o en qué condiciones un mismo fenómeno puede tener o no trazos de comicidad.

Muchas estéticas consideran que existen dos comicidades: una de orden superior (fina) y otra de orden inferior (grosera, baja), pero no definen con precisión en qué consisten cada una. Si siguiéramos esta clasificación, las obras de los grandes clásicos, de Aristófanes a Shakespeare y Gogol, serían de comicidad baja o vulgar. Esta cuestión está también ligada a la discusión sobre el carácter estético o no de la comicidad. Tampoco se distinguirá entre el humor y lo cómico, sino que se analizarán las diversas formas de comicidad en general, a lo que está dedicado el libro.

b) Los diferentes aspectos de la risa y la risa de “zombaria” (burlesca)

Se parte del hecho de que la risa no es algo abstracto: el hombre ríe y en consecuencia no se puede estudiar el problema de la comicidad fuera de la psicología de la risa y de la percepción de lo cómico. Por eso se comienza por colocar el problema de los diferentes tipos de risa.

Después de analizar la extensa clasificación de tipos de risa que hace el teórico de comedia cinematográfica Iureniev, Propp propone empezar por lo que este omitió: la risa de “zombaria”³³ que es la que más se encuentra en la vida cotidiana y que fundamenta a todo el amplísimo campo de la ***sátira**.

Focalizada esta prioridad, el principio elegido para establecer subcategorías es el de preguntarse por la causa de la risa, de qué se ríe la gente en determinados casos: sistematizar el material de acuerdo al objeto de la risa. Es necesario además, clasificar no sólo en función del objeto de escarnio, sino al mismo tiempo clasificar en función de los procedimientos artísticos con los que se suscita la risa (los procedimientos por los que el que se burla pone en evidencia el objeto de su ***burla**). La figura de un hombre, sus ideas, sus aspiraciones son ridiculizadas de manera diferente y existen, al mismo tiempo, medios comunes para diferentes objetos de risa, como por ejemplo, la ***parodia**. Los procedimientos de risa se dividen, así, en más específicos y más generales, y remiten tanto a las representaciones, ya sea de actores sociales, de situaciones o de géneros, como a procedimientos lingüísticos.

c) Quien ríe y quien no ríe

³³ Vamos a mantener el original portugués ya que no tiene un único término equivalente en español: se puede traducir como burla, broma, risa de ridiculización, de escarnio, tal como se deja entender a partir de las aclaraciones del traductor del ruso; sería la risa “zumbona” del español; manifestación intencional y malévolamente irónica o maliciosa, por la risa, por la cual se procura exponer al ridículo, según el diccionario.

En la comicidad, no se puede estudiar separadamente el objeto ***ridículo** del sujeto que ríe, la estética separada de la psicología. En ese sentido, crítica a Bergson (1985)³⁴, para quien se produce la risa con la precisión de una ley de la naturaleza, con la única condición de que haya una causa para ello; para Propp esto no es ni obligatorio ni natural, simplemente porque hay gente que no ríe, lo que obedece a condiciones de orden histórico, social, nacional y personal (se requiere una historia de la risa). Esta coincidencia con la postura de Freud (1969), inscribe en el campo de lo hipotético a los intentos de descripción generalizante de la producción del humor.

A partir de un rastreo de personajes de la literatura, hace un muestrario de profesiones que se caracterizan por tener una parcela de poder, cuyos agentes, mediocres, no pueden reír, como militares o pedagogos a la antigua, sino que más bien son objeto de risa. Pero dentro de los que no ríen también están los espíritus sublimes y profundos, las personas inmersas en pasiones o en una situación dolorosa (el que riera sobre esto sería un inmoral).

d) Lo cómico en la naturaleza

Comienza la indagación examinando todo lo que no puede ser objeto de risa. A pesar de que Bergson se atribuye el descubrimiento de que lo único no risible es la naturaleza, esto ya lo había afirmado 50 años antes el escritor popular ruso Tchernichevski, quien con más precisión dice que la que no resulta ridícula es la naturaleza inorgánica o vegetal, pero no así la animal, por su semejanza con el hombre. De lo cual se concluye que lo cómico está siempre, directa o indirectamente, ligado al hombre. La comicidad en el ámbito de la vida intelectual es posible sólo para el hombre, pero en lo emocional y volitivo es posible también sobre los animales. Si lo cómico es tal a partir de acciones, las cosas tampoco pueden ser ridículas, pero lo son si están ligadas a alguna manifestación de la actividad espiritual del hombre. Y, como ya lo notara Aristóteles, sólo el hombre puede reír. Un animal puede alegrarse, pero no reír³⁵.

e) Observaciones iniciales

¿De qué ríe el hombre? Ríe de lo ridículo. Esta es una tautología que hay que fundamentar. Luego de analizar tres ejemplos (uno de la vida cotidiana, otro de la literatura y otro del circo), se concluye que en estos tres casos diferentes, la risa surgió de la *manifestación repentina de defectos ocultos*, al principio totalmente imperceptibles; de allí que se puede concluir que la risa es una punición que nos da la naturaleza por un defecto cualquiera oculto en el hombre, defecto que se nos revela repentinamente.

f) La naturaleza física del hombre

El caso más simple de lo señalado anteriormente es que cuando alguien ríe, ve en una persona, antes que nada, el cuerpo. Pero siempre que tenga alguna relación con algo espiritual (reímos de un gordo con gula u otra debilidad, pero no de un obeso que va al médico por esa razón o de un gordo al que admiramos por la fuerza de su espíritu, como Balzac). En los primeros años de la revolución, los burgueses eran representados gordos, en un uso satírico, como parásitos de los obreros. Lo mismo ocurre con un hombre desnudo: de por sí no es risible sino cuando un principio físico oscurece uno espiritual (un hombre desnudo o sin las prendas habituales en un grupo de gente correctamente vestida). La comicidad también se encuentra en ciertas acciones y funciones

³⁴ Su teoría se expone con cierto detenimiento en este diccionario en el apartado *Cómico (lo).

³⁵ En este mismo artículo, más adelante se presenta una teoría que cuestiona esta antigua afirmación.

corporales: beber (no en exceso, porque sería un vicio, sólo tiene que ser ridículo), comer, los olores, perfumes, la nariz; estos fenómenos “negativos” son percibidos como tales según las culturas y las épocas: nunca son descriptos con todos sus detalles en la literatura del XIX y XX para conseguir el efecto cómico, a diferencia de la comicidad sin pudor de Rabelais que estudia Bajtín (1987).

g) La comicidad de semejanza

¿En qué condiciones la semejanza es cómica y en cuáles no? En un caso de gemelos, si según la hipótesis se ríe por el descubrimiento súbito de un defecto escondido, ese defecto consiste, desde la premisa de la individualidad irrepetible del ser humano, en la sospecha de que no sólo externamente sino espiritualmente los gemelos son idénticos. Otro caso es la de personajes semejantes, duplicados. También hacen reír los choques o las pequeñas diferencias de las duplas.

h) La comicidad de las diferencias

Toda particularidad o extrañeza que distingue a una persona del medio que la circunda, la puede tornar ridícula. Este es uno de los aspectos más complejos y difíciles en la explicación de lo cómico. Las normas sociales, que se definen por oposición a lo que se considera inadmisibles, son diferentes para diferentes épocas, comunidades, clases sociales, grupos; la transgresión a ellas, aunque sea un código no escrito, es vista como diferencia y defecto y provoca risa generalmente cuando es descubierta; en las revoluciones sociales puede tornarse cómico lo que pertenece irremediabilmente al pasado, como señala Marx, aunque no todas las sobrevivencias provoquen risa. Además, la comicidad puede tener origen no sólo en diferencias sociales sino de costumbres entre distintos pueblos; es el caso de la risa que producen los extranjeros. También la moda, por la rapidez de sus cambios, puede resultar ridícula, ya sea por pasado de moda o por nuevo y extravagante.

i) El hombre con apariencia de animal

Hasta ahora se ha observado la producción del efecto cómico a partir de la comparación de los datos exteriores de las personas con su interioridad y el consecuente desnudamiento de cualidades negativas. Ahora se verá el objeto de confrontación tomado del mundo circundante. Cuando las personas son presentadas con rasgos de animal, provocan risa si se trata de ciertos animales (chanchito, burro, oso, etc.) a los que se adjudica alguna miseria humana, pero no de todos (ruiseñor, cisne, gato, son afectivos no humorísticos). Otras veces lo cómico se logra humanizando a los animales a través de los cuales se satirizan los defectos sociales, o los afectos.

j) El hombre-cosa

No siempre la comparación de una persona con una cosa es cómica, como sostiene Bergson, sino sólo cuando esa cosa es intrínsecamente comparable con la persona y refleja un defecto de esta. Puede ser como sátira social o política o no. Lo mismo ocurre con la automatización: este mismo principio actúa para que las marionetas sean cómicas.

k) La ridiculización de las profesiones

Hay algunas profesiones que son especialmente populares en la literatura humorística y en las artes figurativas: el cocinero, el barbero, el médico, el profesor.

l) La parodia

La parodia no siempre es una exageración, como la ***caricatura**; y no siempre se parodian las peculiaridades individuales, sino las de orden social. La parodia consiste en la imitación de las características exteriores de un fenómeno cualquiera de la vida (de las maneras de una persona, de los procedimientos artísticos, etc.) de modo de ocultar o negar el sentido interior de aquello que es sometido a parodización.

Se puede decir que la parodia es un medio de develamiento de la inconsistencia interior de lo que es parodiado. La parodia se da cuando se repiten trazos exteriores del fenómeno en ausencia de contenido interior. En cuanto a la parodia literaria, cuando aparece generalmente muestra que una corriente literaria ya comienza a ser superada; también son ridiculizados los defectos de la literatura en curso.

La parodia es uno de los instrumentos más poderosos de sátira social, como la ejerce el folklore.

Hay casos que hay que distinguir de la parodia: son los travestimientos, entendiéndose con eso la utilización, instrumental, de una forma literaria ya acabada con fines diferentes a los que el autor tenía en vista; el objeto de comicidad no es el autor o su texto, sino aquello satirizado.

m) La exageración cómica

A la parodia están ligados los diversos procedimientos de exageración. La exageración cómica sólo cuando desnuda un defecto, como lo demuestran la caricatura, la hipérbole y el ***grotesco**. El procedimiento de la caricatura consiste en tomar un detalle y exagerarlo para que merezca la atención de manera exclusiva. Todos los tipos de comicidad que ya vimos, pueden ser encuadrados en la caricatura. Para Propp (1992), una caricaturización inmerecida es algo amoral.

La hipérbole es una exageración como la caricatura, pero no de un sólo rasgo sino de todo; es ridícula solamente cuando resalta las características negativas; las positivas, como el caso de los héroes de los cuentos populares, pueden provocar sonrisas, humor pero no comicidad.

El grado más extremo de exageración es el grotesco; en él la exageración tiene unas dimensiones tales que aquello que es aumentado ya se transforma en monstruoso, penetra en el dominio de lo fantástico. El límite entre la hipérbole y el grotesco es convencional. La exageración no es la única característica del grotesco, sino el hecho de que nos hace salir del límite de lo realmente posible. “El grotesco es posible sólo en el arte e imposible en la vida. Su condición sine qua non es una cierta relación estética con los horrores representados. Los horrores de guerra, fotografiados con fines documentales, no tienen y no pueden tener carácter grotesco” (1992; 92).

n) La voluntad malograda

Entramos al estudio no ya de las figuras sino de las *situaciones, tramas y acciones cómicas*; no se puede hacer un estudio exhaustivo del material disponible sino tomar los casos más frecuentes.

Una situación frecuente es cuando se malogra la voluntad humana por motivos casuales e imprevistos y los propósitos o deseos malogrados son banales o cotidianos, no la frustración de las grandes causas (eso sería trágico). Esta situación se da por pequeños defectos, por una inferioridad oculta o por miserias morales.

ñ) Tomarle el pelo a alguien (engañar)

Analizando las comedias es posible establecer que tomarle el pelo a alguien constituye uno de sus sustentos fundamentales. Sobre todo en la comedia de intriga. Muchas veces desprovistas de sátira social, simplemente se trata de casos como el del cazador cazado. Otros ejemplos son los proporcionados por el folklore cómico y narrativo: tomarle el pelo a alguien es el principal procedimiento de la sátira folklórica y toda la simpatía del oyente o lector está del lado del engañador, así se trate, como en los cuentos de animales, de los más tramposos como la raposa. Esos cuentos maravillosos no son propiamente cómicos, no provocan carcajadas y el oyente no está del lado del engañador porque apruebe el engaño, sino porque el engañado es bobo, mediocre, poco experto y merece ser engañado. A ellos pertenece el inmenso ciclo de los ladrones expertos, quienes no son presentados como criminales; otro grupo son los cuentos sobre bufones.

Los cuentos maravillosos representan para el hombre actual un cierto misterio: la risa surge cínica y como desprovista de sentido, pero el folklore tiene sus propias leyes, el oyente no lo relaciona con la realidad, se trata de un cuento maravilloso no de historias verídicas. El vencedor tiene razón por el solo hecho de vencer, no se conducen por los crédulos bobalicones que son las víctimas. En varios casos tienen un fuerte carácter de sátira social; los engañados suelen ser los patronos o los popes, los considerados enemigos del pueblo por los que no se siente ninguna piedad. De cualquier manera, no es un procedimiento muy apropiado para la sátira; según Propp, estos cuentos muestran una actitud negativa del narrador para el que es tomado por bobo, y sólo se hacen evidentes las causas cuando el satirizado es un poderoso. La alegría malvada aparece aquí sin disfraces, por eso este tipo de humor no es atrayente, pero es propio de la naturaleza humana que no siempre tiende al bien. Nuestra evaluación moral no coincide generalmente con esto, dice Propp, sino que nos reímos alegremente sólo cuando a quien se le toma el pelo es el peligroso o negativo.

o) Los alogismos

La estupidez, la incapacidad más elemental de observar correctamente, de ligar causas y efectos, despierta risa. Tanto si se dicen como si se hacen cosas insensatas (ambos casos pueden ser reducidos a uno solo). El alogismo puede ser manifiesto o latente; en este último caso la risa surge con el desenmascaramiento. Kant encontraba que todo lo que producía una risotada debía ser contrario a la razón; a veces la estupidez no es risible por sí misma sino porque desenmascara una nocividad social. Otras veces el contraste entre el medio y el fin provoca risa. Muchas veces el tonto es mejor persona que el sabio, desde el punto de vista ético y sentimental y suscita simpatía.

p) La mentira

Como ocurre con otras manifestaciones de lo cómico, la mentira debe ser de poca monta y no llevar a consecuencias trágicas para que provoque risa. Además, debe ser desenmascarada.

El máximo de comicidad se da cuando una mentira es gratuita, desinteresada, cuando la mentira no tiene en vista fines satíricos o de desenmascaramiento. No es el mentiroso quien interesa al narrador o al oyente, sino la historia, construida sobre un alogismo evidente.

q) Los instrumentos lingüísticos de la comicidad

Una vez dispuesto el material de acuerdo con las causas que suscitan la risa, lo que en última instancia significa estudiar los instrumentos de la comicidad, tenemos ahora que ampliar el círculo de nuestras observaciones y ocuparnos de los instrumentos que se encuentran en la *lengua*. Entre

ellos tenemos los calambures o ***juegos de palabras**, las paradojas, los ***chistes** de todo tipo relacionados con ellas y algunas formas de la ***ironía**.

El calambur o juego de palabras ocurre cuando un interlocutor comprende una palabra en su sentido amplio o general y el otro sustituye ese significado por aquel más restricto o literal. Con eso suscita risa en la medida en que anula el argumento del interlocutor y muestra su inconsistencia. Puede tornarse un arma afilada y eficiente, como la sátira.

Próximo al calambur o trocadillo se encuentra la paradoja, o sea la sentencia en que el predicado contradice al sujeto o la definición a lo que está para ser definido.

Y próxima a la paradoja está la ironía. Si en la primera los conceptos que se excluyen mutuamente son reunidos a pesar de su incompatibilidad, en la ironía se expresa con palabras un concepto, pero se subentiende otro, contrario. En palabras se dice algo positivo, pretendiendo, por el contrario, expresar algo negativo, opuesto a lo que fue dicho. Devela así los defectos de aquello de lo que se habla. En la lengua hablada, la ironía va acompañada de una particular entonación escarnejadora.

En todos los casos que vimos, la comicidad depende en igual medida tanto de los medios propiamente lingüísticos como de aquello que ellos expresan. Pero para la finalidad cómica también puede ser usada la lengua en tanto tal, en su estructura fónica; se desvía la atención del contenido del discurso hacia las formas exteriores. Con eso la lengua pierde su significado. Procedimiento de “*fisiologización del discurso*”, constituido apenas de sonidos, partículas o palabras desarticuladas. Lo opuesto es la elocuencia vacía en que la pobreza de contenido se esconde en el exceso de palabras. También tenemos el caso de comicidad no sólo lingüística, sino como ya vimos, ocasionada por las diferencias y es el caso de las jergas profesionales o de casta. También los errores lingüísticos pueden ser cómicos o los nombres propios de los personajes.

r) Los caracteres cómicos

Los caracteres cómicos en sí no existen. Cualquier trazo de carácter negativo puede ser presentado cómicamente gracias a los mismos medios con que se crean, en general, los efectos cómicos.

Desde Aristóteles que decía que la comedia representa a las personas peores de lo que son, se considera necesario al efecto cómico cierta *exageración*. Son los caracteres elaborados con los principios de la caricatura: toma una particularidad y la aumenta para hacerla visible a todos.

s) Uno en el papel de otro. Mucho barullo por nada.

Dice Kant: “La risa es un efecto que deriva del fracaso repentino de una intensa expectativa”. Añade Propp que para que esto suceda, no tiene que haber consecuencias serias o trágicas. Esto no contradice lo que se viene afirmando como procedimiento de lo cómico: un cierto desenmascaramiento. Este principio del “quiproquo”, uno en lugar de otro, se basa en el motivo del disfraz -muy común en las antiguas comedias-, una acción en lugar de otra, donde uno es cambiado por otro; las acciones generalmente van acompañadas de engaño.

Otros tipos de risa

t) La risa buena

Hasta ahora hemos analizado un único tipo de risa: la que encierra un matiz de burla, suscitado por algunos defectos de aquello o de quien se ríe. Hay otros tipos de risa que es necesario examinar antes de sacar conclusiones sobre la naturaleza de la risa y la comicidad en general. Partiendo de observaciones puramente cuantitativas, se puede afirmar que la risa de burla es la más frecuente. Desde el punto de vista de la lógica, se puede concluir que hay dos grandes divisiones de la risa o dos géneros: la que tiene burla, escarnio, y la que no, con todos los casos intermedios; según Hartmann, estos dos tipos de risa se corresponden con el humor y lo cómico. El humor es aquella disposición de espíritu que en nuestras relaciones con los otros, por la manifestación exterior de pequeños defectos, nos deja entrever una naturaleza internamente positiva, nace de una inclinación benevolente. Otros, como Bergson opinan que toda risa es amoral, que cuando nos reímos somos insensibles a las desgracias³⁶.

u) La risa malvada, cínica

En la risa “mala” los defectos, aparentes, imaginados o inventados, son aumentados alimentando así los sentimientos malvados y la maledicencia; esta risa no suscita simpatía. Esta risa puede ser objeto de tratamiento cómico, pero por sí no produce comicidad. La risa malvada está ligada a defectos falsos y la cínica al placer por la desgracia ajena. El límite entre esto y la burla o sátira (con un matiz muy pequeño de maldad), no es lógico sino moral³⁷.

v) La risa alegre

Se trata de la risa que Kant llama juego de fuerzas vitales, la que vence la cólera, la perturbación, elimina las emociones negativas; pertenece al tipo de risa que no está ligada a ningún defecto grande o pequeño, verdadero o supuesto; no está ligada a la comicidad, aunque puede ser objeto de burla.

w) La risa ritual

El hecho de que la risa eleva la capacidad de vivir y las fuerzas vitales ya fue observado en otros tiempos. En la aurora de la cultura humana la risa era parte de algunos ritos como momento obligatorio. A los ojos del hombre contemporáneo una risa intencional y artificial es una risa falsa que merece reprobación, pero esto no siempre fue visto así. En algunos casos, tanto la risa como el llanto eran obligatorios. Durante cierto período, a la risa le fue atribuida la capacidad no sólo de elevar las fuerzas vitales, sino de despertarlas, de suscitar vida. Ejemplo de esto son las procesiones fálicas en las que la risa y la alegría debían influenciar en las cosechas, lo que sería el origen de las comedias. Los mitos y el folklore dan innumerables ejemplos.

x) La risa inmoderada

Hemos observado que en Gogol una de las manifestaciones del talento de su comicidad es el sentido de la medida. La presencia de límites de esta economía y sentido de la medida, dentro de los

³⁶ Esta cuestión moralizante acerca del humor se puede retomar, complejizada, en el artículo sobre Macedonio Fernández en la parte enciclopédica.

³⁷ Ver más adelante la diferencia entre “cinismo” y “kinismo” que presenta Zizek.

cuales un hecho puede ser percibido como cómico, es un punto de llegada de la cultura y de la literatura mundial. Pero no siempre y en todo lugar este tipo de reserva ha sido respetado.

Si hoy nos encanta la presencia de ciertos límites, antes lo que fascinaba era la ausencia de fronteras, la total entrega de sí a aquello que se consideraba ilícito e inadmisibles y que suscitaba una gran risotada. En las estéticas burguesas este género de risa está clasificado entre los más "bajos". Es la risa de las plazas, de los bufones, de las fiestas y diversiones populares. Esta comicidad pautada por Bajtín, puede ser llamada risa rabelesiana, la del ***realismo grotesco**. Está acompañada de voracidad y otros tipos de actividades disolutas. Como ahora condenamos la voracidad, esta risa nos parece extraña; esta condena tiene un carácter no sólo psicológico sino también social. Es propia de los que saben lo que es un buen apetito, pero no lo que significa una hambruna larga y terrible. Este tipo de risa no satiriza, es una risa alta, saludable, llena de satisfacción. Ninguna de las teorías de la comicidad -excepto la de Bajtín- desde Aristóteles hasta nuestros cursos de estética, toma en consideración este género de risa.

y) Consideraciones finales. Complementaciones y conclusiones

Una de las cuestiones más importantes es cuántos géneros o cuántos aspectos de la comicidad y de la risa pueden ser establecidos. Hasta ahora fueron destacados seis aspectos diferentes de la risa (satírica, con sus variedades; buena; maligna; alegre; ritual e inmoderada), definidos por su caracterización psicológica; está, además, la risa extraestética o fisiológica, como la histérica o la de las cosquillas.

De los materiales analizados surge que el aspecto de la risa más ligado a la comicidad es el de la risa burlona, satírica: el desnudamiento de defectos. Hay entonces *un solo género de risa* y la multiplicidad no pasa de ser una *multiplicidad de sus aspectos y variantes*. La clasificación escogida para ella es según las formas de la comicidad, o sea, *en términos de la causa de la risa. Es posible una teoría única de la comicidad*.

De entre las numerosas teorías sobre la comicidad, Propp rescata la de la *contradicción* y la reelabora: existe una relación de contradicción entre el sujeto que ríe, que tiene alguna concepción o un instinto inconsciente de lo que es justo y *conveniente* y aquello o aquel de quien se ríe, al que se le observan algunos defectos concebidos como infracción de esas reglas (con lo que adhiere a la teoría aristotélica de lo bajo, menor o defectuoso como cómico), de orden moral, espiritual o intelectual (los defectos físicos son vistos como manifestación de estos otros).

Pero no siempre que vemos defectos reímos; por empezar, tienen que ser de poca monta, lo cual no es tampoco razón suficiente; además, deben ser descubiertos de manera inesperada: revelación y sorpresa. Otra característica es que la risa es breve, no puede durar mucho.

Las diferentes manifestaciones de lo cómico no están separadas unas de otras; muchas veces no es posible decir a qué aspecto de comicidad se refiere en uno u otro caso particular.

¿De dónde viene el placer provocado por la risa? En la risa burlona o satírica, la persona que ríe compara involuntariamente a aquel de quien se ríe consigo mismo y parte del presupuesto de no poseer los defectos del otro, aún cuando luego le toque reír de sí mismo o ser objeto de risa de otro. Esto, lejos de ser una actitud farisea, para Propp es de contenido moral, ya que despierta el sentimiento del valor moral de quien lo posee frente al que no. Sentimiento de superioridad, instinto de justicia. Viendo que el mal es desnudado y al mismo tiempo rebajado y castigado, sentimos un placer por lo justo y conveniente.

Otras explicaciones hablan de que el placer se produce por un alivio de la tensión.

Todas estas explicaciones -sentido de superioridad, satisfacción moral, alivio de tensiones- - dan cuenta sólo parcialmente del problema. Es preciso considerar otros tipos de risa, en primer

lugar, la risa alegre. No está ligada a factores de carácter moral (victoria de carácter moral en la risa zumbona) sino a la victoria de las fuerzas vitales y la alegría de vivir.

Uno de los puntos particulares de la teoría de lo cómico está en el carácter contagiante de la risa. Ocurre con la risa zumbona (el que está al lado percibe lo mismo que yo) o la de alegría, no la cínica, que es individual.

z) Problemas de dominio de la técnica artística

Para Propp, toda teoría correcta tiene un significado práctico, aplicado. La literatura humorística y satírica, las comedias teatrales y cinematográficas, el teatro de variedades y el circo, gozan de popularidad porque a través de ellos una sociedad ve sus defectos y el arte ayuda a superarlos. Sin embargo, una de las causas que dificultan el desenvolvimiento de la producción de la sátira son presupuestos teóricos erróneos que guían a autores, editores, redactores, directores y críticos. Uno de ellos es la teoría de los dos aspectos de lo cómico, una estética burguesa (siglo XIX) que afirma la presencia de algunos aspectos “superiores” de la comicidad, incluidos en el concepto de bello y pertenecientes al ámbito de la estética, y aspectos “inferiores” que se presentan como payasadas groseras y vacías para entretenimiento de las masas incultas. En la actualidad, esta teoría fue sustituida por la que afirma que existe por un lado la sátira, que provoca una risa ideológicamente significativa y por otro el humor, como comicidad sin ideas, bufa, inferior.

Propp opina que es verdad que la risa puede ser satírica o no satírica, pero disiente con todas las otras afirmaciones de esta teoría. Un estudio sistemático de la comicidad, sea en obras de carácter satírico o no, lleva a la conclusión de que los procedimientos de lo cómico son, en ambos casos, perfectamente idénticos. Además, la risa simple, habitual y no satírica, no es una risa desprovista de significado social, extraestética. La temática social y la comicidad superficial no son excluyentes. El humor es un instrumento de negación extremadamente poderoso que destruye lo viejo y prepara para lo nuevo.

Existen dos estilos fundamentales de narrativa cómica o de representación dramática: el estilo fantástico y el estilo realista; ambos pueden mezclarse. Las definiciones son convencionales: en un caso se admite la alteración de las leyes de la naturaleza, en el otro no.

Retomando el tema de la función social de la risa dice:

“Aquí vale la pena notar, a propósito, que la sátira en cuanto tal muchas veces no cura ni corrige aquello contra lo cual está dirigida. Si así fuese, para curar, digamos, de alcoholismo o de marginalidad, bastaría reunir a los portadores de esos males, llevarlos a un teatro o cine y mostrarles una comedia contra la bebida o la vagancia, esperando que salgan de allí sobrios y bien educados. Eso, sin embargo, no ocurre. Entonces, ¿dónde está el sentido de la sátira? La sátira actúa sobre la voluntad de los que permanecen indiferentes a esos vicios, o que fingen no verlos, o que son condescendientes, o los que no saben nada sobre ellos. Ella levanta y moviliza la voluntad de lucha, crea y refuerza la reacción de condenación, de inadmisibilidad, de no pactar con los fenómenos presentados, y por eso mismo contribuye a intensificar la lucha para removerlos y erradicarlos” (1992: 211).

Evaluación crítica sobre el aporte de Propp a una teoría sobre el humor

Hay una serie de procedimientos que describe Propp que podríamos agrupar en los alogismos, la risa por la mentira, las hipérbolos, la desmesura de las respuestas a la ley, el grotesco, cuya productividad radica fundamentalmente en proyectar un nexo entre las figuras más cercanas al humor posmoderno o del experimentalismo con las del humor popular o el folklore, aparentemente

muy distanciadas en la historia de la cultura. Ese nexo se reafirma con la superación por parte de Propp (en esto se asemeja a Freud, a ***Macedonio Fernández** y a Morin) de la antinomia entre humor “alto” o “bajo” y la distinción en cambio entre estilo fantástico y realista, lo que permite ligar el experimentalismo neobarroco, que como el estilo fantástico se caracteriza por admitir la alteración de las leyes de la naturaleza, con el humor fantástico del folklore.

Relacionado con lo anterior, la amplitud de criterios en la conformación del corpus propeano y su explícita política antiburguesa de la jerarquización de los géneros opera como fundamento a nuestra hipótesis sobre la política libertaria que se desarrolla en ***Humor ante la ley** y permite dar cuenta de la heterogénea y fluyente cultura de la llamada “sociedad humorística posmoderna”; permite superar la irreductibilidad entre humor conceptual experimentalista y banalidad “nihilista” que aparece en algunos planteos neo marxistas como el de Jameson (1991), quien añora la política ideológica de la parodia, sustituida, según él, por el pastiche posmoderno.

Por último, la presentación detallista de figuras de la cultura cómica permite comprobar, por un lado, cómo los mismos procedimientos humorísticos son evaluados de manera diferente según la teoría que los incluye y por otro, cómo cada teoría, de acuerdo a su objeto, selecciona qué de la risa va a ingresar a su tratamiento. O sea que una concepción del humor produce corpus y produce lecturas sobre la política del género. Produce el género.

Por ejemplo, si comparamos la teoría de Propp con la de Freud, las dos que han sido tratadas con más detallismo en este Diccionario por su especificidad y extensión, vemos que si la risa es el producto de la elaboración del inconsciente ante la censura, se privilegia el chiste; si en cambio la risa surge por la ruptura de las normas de interacción social, innumerables y heterogéneos tipos de discursos y situaciones cómicas ingresan en el corpus, es el caso de Propp y en menor cantidad pero semejante en criterio de selección, el caso de Eco (1995). Sin embargo, según Propp, la risa surge ante la percepción de un defecto, o sea ante el incumplimiento de la norma, ideología propia de un humor que no es de resistencia ante el sistema hegemónico, sino de colaboración a un programa político. Eco, en cambio, se pregunta si el humor es o no liberador en relación con el cumplimiento de esas reglas, tal como afirma Bajtín (1987) refiriéndose a la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento.

2. Tipología del humor para la comunicación popular

Esta tipología complementa (y se superpone, en algunos casos) a la de Propp. Está tomada de López Vigil, José Ignacio: *El humor en la radio popular*, (1989). La propuesta, resumida, es la siguiente:

A la pregunta de para qué sirve la risa, las respuestas son:

a) Para sobrellevar mejor la carga de la vida; para corregir mejor a los amigos, reírse de sí mismo es propio de una persona madura; para enfrentar mejor al enemigo:

“Ante la risa no hay arma que valga. Mientras más se defiende el criticado, más aumenta su ridículo. En los carnavales, con máscaras y bailes, nuestros pueblos aprendieron a satirizar a los conquistadores y a los malos gobernantes. Burlándose de ellos, les perdieron el miedo. Porque la risa moviliza. La risa permite acumular fuerzas para luchar y vencer al enemigo. Aquí sí nos reímos de los opresores (pero claro, no es con chistes que se tumba una dictadura)” (1989: 11).

“La risa es subversiva. En las sociedades antidemocráticas el humorismo se convierte en trinchera. El humorista opone la astucia a la fuerza. Y para ello cuenta con la complicidad del pueblo. La autoridad se molesta, pero le resulta más difícil reprimir. En realidad, “nada” se ha dicho... pero la gente ha entendido todo” (12).

b) Para hacer más comprensible un mensaje, porque a todos nos gusta reír, porque la risa establece una corriente de simpatía, porque se ponen más en evidencia los contrastes.

La risa puede estar en:

- Distintos formatos (en este caso se trabaja con los radiales) como en presentaciones y cuñas, en radio-revistas, en noticieros, en educación formal, en evangelización, en novelas y radioteatros.
- Las frases cómicas: los refranes, las frases cambiadas (“Ganarás el pan con el sudor de la gente”); frases al revés, el doble sentido (“Señor, yo no pretendo a su hija por el interés” “Sí, ya sé, Ud. la busca por el capital”); los estribillos, frases rimadas; las exageraciones; frases ingeniosas (“Yo siempre digo lo que pienso” “Por eso has estado tan callada toda la tarde”), frases sorprendentes; las ironías.
- Los personajes cómicos: cualquier personaje de un libreto, exagerando, desproporcionando o acentuando sus defectos, se volverá ridículo. El vanidoso; el tímido; el pícaro (tanto si es burlado como si se burla); el ingenuo; el terco (o cualquier obsesión); el despistado.
- Las situaciones cómicas: la *degradación*, la *desproporción*. Así por ejemplo, de una pequeña causa, una gran consecuencia o al revés; de un peligro grande a un desenlace inesperado o resultado de una reacción en cadena, en lo que se lee la impronta bergsoniana, como vimos en ***Cómico (lo)**; la *inversión* o “mundo al revés”: los disfraces, la ironía, el travestismo, “el cazador cazado”; la *repetición*; el *enredo* (el público o lector hacen la interpretación correcta y los personajes, la incorrecta: con la ambivalencia juega A. Alais en *Un drama bien parisino*, donde todos hacen la interpretación equivocada, o sea, se trata del ***absurdo**, del que si bien tenemos ejemplos del humor popular cordobés, en este caso se trata de humor literario); la *sorpresa*: los personajes conocen lo que el lector o público ignora. Ambos son procedimientos del *malentendido*.
- Otras risas: la *burla* por defectos físicos, racismo, sexismo, clases sociales, a ella pertenece la sátira política. El *humor negro* (cfr. infra): son chistes que giran en torno a lo trágico, a la muerte, al dolor propio o ajeno; la *grosería*.

3. Humor negro

Encontramos un antecedente de lo que llamamos en la actualidad humor negro en *Amphitruo* de Plauto -comediógrafo latino-, que es una fábula del tipo rinhónico, caracterizada por tratar en forma ridícula y grotesca un asunto trágico.

Otro antecedente, pero esta vez no de la llamada tradición occidental sino de un autor, anónimo por supuesto, de la tribu chipewa del norte de América dice así:

“Me estoy preguntando
si se sentirá de verdad humillada
la mujer sioux
a la que le he cortado la cabeza”

Esta cita (Barrón, 2007: 8) no obstante, dada la naturaleza cultural de la risa por la que no todos se ríen de lo mismo, no sabemos qué efecto producía. Para nosotros es ilustrativa de lo que en la actualidad, retomando lo que dijimos al comienzo, es el procedimiento del humor negro: tratar temas de por sí incómodos, como la muerte, la crueldad, el crimen, el dolor y reírse con ellos. Esto

resulta incorrecto y de esa impertinencia surge este tipo de humor que así resulta revulsivo, subversivo, desautomatizante. Con muchos puntos en común con el grotesco, requiere también de vitalidad y complicidad de una comunidad discursiva para ejercerse; de lo contrario, la repulsión que puede provocar ahoga la risa. Desafía lo establecido, con tanta fuerza como el humor serio, el absurdo, o el humor llamado “tonto”.

4. Algunos tipos de humor en la posmodernidad

Humor cínico y humor kínico:

La diferencia, además del fonema, entre uno y otro tipo de humor es, sin dudas, ideológica. Tomamos para este desarrollo el capítulo “El cinismo como una forma de ideología” en Zizek (1992). Al comenzar lo dice que la definición más elemental de ideología es probablemente la tan conocida de Marx: “ellos no lo saben pero lo hacen”. Para la escuela de Frankfurt, no se trata simplemente de intentar ver a través de la ideología lo que las cosas “son en realidad”. La máscara no encubre simplemente el estado real de las cosas, sino que la distorsión ideológica está inscrita en su esencia misma. Según Sloterdijk, en *Crítica de la razón cínica*, el modo de funcionamiento dominante de la ideología es cínico, lo cual hace posible, y vano, el procedimiento clásico crítico-ideológico. La fórmula sería entonces: “Ellos saben muy bien lo que hacen, pero aún así lo hacen”. Es una falsa conciencia no ingenua sino ilustrada.

“Hemos de distinguir estrictamente esta posición cínica de lo que Sloterdijk llama *kinismo*. Kinismo representa el rechazo popular³⁸, plebeyo, de la cultura oficial por medio de la ironía y el sarcasmo: el procedimiento kínico clásico es enfrentar las patéticas frases de la ideología oficial dominante –su tono solemne, grave– con la trivialidad cotidiana y exponerlas al ridículo, poniendo así de manifiesto, tras la sublime “noblesse” de las frases ideológicas, los intereses ególatras, la violencia, las brutales pretensiones de poder. Este procedimiento, así pues, es más pragmático que argumentativo; subvierte la propuesta oficial confrontándola con la situación de su enunciación³⁹, procede ad hominem” (Zizek, 1992: 57).

Se manifiesta en la sensualidad, la risa ruidosa y satírica. El cinismo por su parte, es la respuesta de la cultura dominante a su subversión cínica: reconoce la distancia entre la máscara y la realidad, pero todavía encuentra razones para conservar la máscara: “El enriquecimiento legal es más efectivo y además protegido por la ley que el ilegal”, la moralidad puesta al servicio de la inmoralidad.

Otro desarrollo interesante sobre el humor de la posmodernidad como un humor irónico y cínico, que tiene por objetivo flexibilizar las relaciones humanas haciéndolas hipócritamente “amigables” o “cool”, es el que presenta el sociólogo francés Gilles Lipovetsky (1986) en el capítulo dedicado, precisamente a “La sociedad humorística”.

Nuestra postura es que en una misma época coexisten diversas culturas humorísticas, como creemos que este libro intenta mostrar. No obstante, los trabajos citados aportan reflexiones

³⁸ Un rasgo más de la copresencia de rasgos de la cultura cómica popular con manifestaciones del nuevo humor: el elogio injuria, el absurdo, la inversión de lo alto y lo bajo.

³⁹ Sería el “no si vuá” cordobés.

productivas e inquietantes acerca de tendencias y particularidades de sectores vastos y globalizados de la cultura contemporánea.

Humor bizarro:

En “Nutramos el diccionario” en la página 5 de la *Revista Ñ* (2005), se lee:

“Algunos diccionarios registran el italianismo *bizarro* (de *bizarro*, “iracundo, fogoso”) sólo en el sentido de “valiente” –que el castellano documenta en 1569- y de “generoso”. No contemplan aún la acepción corriente de “extravagante”, préstamo del francés e inglés *bizarre*, ni a un empleo habitual en cine y teatro para calificar tramas complicadas, con situaciones delirantes que parecen parodiar el melodrama, aunque con más sexo y violencia. ¿Será una extensión de *bizarria* en pintura: “colorido o adorno exagerado”? A mediados del XVI estas voces eran neológicas, desde ya. Por eso sería deseable que los diccionarios dieran hoy cabida a *bizarro* como género, por no hablar de las acepciones ya consolidadas de grotesco o absurdo en teatro”.

Alejo Steimberg, en un artículo dedicado a la relación entre lo cómico y lo bizarro en el cine (2005), aporta valiosos conceptos sobre esta estética no muy trabajada todavía, para ese nuevo uso del término “bizarro” que por otra parte parece una invención latinoamericana y sobre todo argentina. Designa a una sensibilidad que “se solaza en el culto de lo malo, lo fallido, lo desmesurado, lo muy evidentemente mal hecho”. Lo bizarro no designa una clase de objeto en sí, como sería el caso del cine clase B o Z, sino que fundamentalmente está en el ojo del que mira (el filme que se propone a sí mismo como bizarro es una categoría novísima), lo bizarro implica una apreciación estética del sujeto para quien el disfrute con el error y lo fallido merece una consideración seria del objeto que no merece ser desechado o guardado como basura. La basura puede ser sublime, es una sensibilidad “camp”, según Susan Sontag (1996). Lo “camp” se caracteriza como el gusto por el artificio y la exageración, el artificio que se muestra como tal. La afirmación de que algo “es bueno porque es horrible” tiene una bivalencia: en términos de evaluación estética y de temática (suelen ser filmes de terror). Hay una absoluta falta de relación entre el modelo al que se aspira y los medios con los que se cuenta, por eso el público ríe con la torpeza de lo que está viendo y “se enternece con la seriedad de la enunciación (el filme bizarro quiere ser un filme en serio, ignora los obstáculos que se lo impiden)”. Esta ignorancia es semejante a la que produce risa por lo ingenuo, según lo trabaja Freud, tal como lo vemos en el artículo sobre el chiste, con la condición de que uno de los sujetos, el que ríe, posea inhibiciones que el otro no; en el caso de lo bizarro, este sería el sentido del ridículo.

En esta relación con lo cómico, tal como lo plantea Steimberg, lo interesante es que el placer no está solamente en lo risible, sino en un conocimiento y una atracción por el género o el campo en que se manifiesta, constituyéndose un doble objeto de consumo cultural, como oposición al arte y a la cultura “serios”. Por ese lado, tiene muchos rasgos en común con el absurdo: algo que es eso y al mismo tiempo no lo es, que es lógico e ilógico, adecuado y erróneo, algo irresoluble. Tanto el enunciador como el público se invisten de las características del objeto: al reconocer que algo ridículo me gusta, me vuelvo yo también un poco ridículo, yo también objeto de risa, lo cual es un gesto humorístico. Hay chistes ocultos para un público conocedor que escapan a otro sector de este público heterogéneo, el sector más masivo. En el estudio sobre comportamientos del público que hace Steimberg, fundamentalmente apunta a mostrar dos formas de humor diferentes según se trate del público de la sede central del festival o de la sede alternativa, donde no sólo se proyectan los filmes contruidos como bizarros por el público sino también de autor (Buñuel, Jodorowsky). En el primer caso, el público interactúa con la película produciendo el anticlímax, ya sea según

reacciones codificadas o situacionales; o sea, hace chistes y humor, en tanto se ríe de lo ridículo, de lo que le gusta y disfruta. En el festival alternativo, en cambio, el público simplemente se ríe, o sea, se ríe ante lo ingenuo, que provoca un humor involuntario, es una risa más “aristocrática”.

El nuevo bizarro (como el film *Plaga Zombie*, de 1997 y sus secuelas, hecho por adolescentes) es el bizarro a propósito, el que nace desde el término que define estos objetos desde una sensibilidad que no es homogénea pero que se reconoce en esta categoría. El cine bizarro así concebido deja de ser un estilo involuntario construido desde la recepción para convertirse en género. Entonces, el querer hacer mucho con poco o nada deja de ser una fatalidad para convertirse en un programa, la producción dentro de la restricción se vuelve lúdica y en virtud del abrazo al ridículo que implica, el chiste, el *gag y el humor se incorporan en lugar de la comicidad involuntaria. Ese es uno de sus rasgos definitorios.

Para finalizar

a) Cuestiones sobre un “preconstruido”: ¿la risa es exclusivamente humana?

Se dice que el hombre es el único animal que ríe, el homo ridens sería así la definición de lo humano mucho más específica que la de homo sapiens.

Pero según investigaciones del psicólogo Jaak Panksepp (Centro de Neurociencias de la Mente y el Comportamiento del Dpto. de Psicología de la Universidad de Northwestern), que divulgó la revista *Science* (*Clarín*, 2005) la risa apareció en el rostro del ser humano antes de que hablara (es lo que hacen los bebés humanos, por otro lado) y no es exclusiva de los hombres. Los circuitos neurológicos de la risa existen en las regiones más antiguas del cerebro. Había formas de risa y juegos en otros animales miles de años antes de que el ser humano apareciera con sus carcajadas y, tiempo después con su expresión oral.

Tal como también lo expone Bateson en sus *Metálogos* (1991) el juego y la alegría, acompañada de sonidos particulares para esa emoción que pueden equipararse a la risa, son propios de perros, ratas y chimpancés.

b) Cuestiones en torno a las taxonomías:

Para concluir, retomamos lo que dijimos en otro lugar (Flores 2000-2007) a propósito de las taxonomías. Si bien no es el objetivo de este trabajo elaborar una taxonomía más, para justificar precisamente esa generalización por la que hablamos de “humor”, podríamos proponer una clasificación que adhiere al punto de partida presentado por Propp, desde la revalorización de un humor que por momentos es circense y por otros roza el absurdo conceptual más radicalmente experimentalista, como es el caso, por ejemplo, de la producción de Buster Keaton. En consecuencia, esta propuesta está presentada como una cuestión de predominio o gradación, y no de compartimientos estancos. El objetivo de elaborar algo en lo que uno descrea, una taxonomía, es superar la barrera culto/popular, grosero/sutil, etc., ya que el trabajo que hagamos con cualquiera que sea nuestro corpus nos hace prever que una ampliación generalizadora a otros exponentes del humor sin esta disquisición previa nos puede llevar a discusiones infructuosas, al tipo de si hay “humor” en ciertas letras de la música de cuartetos, etc.

La primera distinción, entonces, la hacemos entre la risa histérica o la producida por cosquillas y la otra, en la que ingresa algo más que el cuerpo. Esta es la distinción que hace Propp entre risa extraestética y estética; nosotros en cambio proponemos distinguir entre risa no humorística y humorística. Hecha esta gran delimitación, que excluye la demencia de la

comprensión humorística (no así diferentes psicosis), podríamos dividir ahora sí la risa humorística estética de la no estética, en tanto la primera es producida por un constructo y la segunda por situaciones espontáneas. Por último, reservaríamos el nombre de humor propiamente dicho al experimentalismo en diversos grados y dejaríamos el de humor cómico para los procedimientos generales de producción de risa en base a situaciones, fundamentalmente más ligadas a representaciones corporales. Todo lo que sea humor estético, a su vez, está sujeto a clasificaciones de la retórica consagrada: sátira, parodia, caricatura, pastiche, imitación, grotesco, calambur, chiste, etc., o sea fundamentalmente las prácticas hipertextuales del sistema de Genette (1989).

O sea, para nosotros, todo lo que produce risa o sonrisa es humor, con diferentes especificaciones que son móviles, graduales, históricas en tanto participan en diversos juegos de poder y discurso.

Ana B. Flores

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Farsa; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Humor y vida cotidiana; Metáfora y humor; Relaciones burlescas (Joking relationships).

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento, El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, ed. Alianza.
- BARRÓN, Néstor (selec. y notas) (2007) *Cuentos de humor negro. Relatos alucinantes de risa y espanto*, Bs. As., Ed. continente.
- BATESON, Gregory (1991) “Una teoría del juego y de la fantasía”; “Estilo, gracia e información en el arte primitivo”, en *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, ed. Planeta.
- BERGSON, Henri (1985) *La risa*, Madrid, ed. Sarpe.
- ECO, Umberto (1995b) “Lo cómico y la regla”, en *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, ed. Lumen, ed. De la Flor.
- FLORES, Ana B. (2000-2007) *Políticas del humor*, Córdoba, ed. Ferreyra.
- FREUD, Sigmund (1969a) “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, tomo III, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.
- (1969b) “El humor”, en *Obras completas*, tomo IX, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.
- GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- JAMESON, Frederic (1991) *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, ed. Imago Mundi.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986) “La sociedad humorística”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, ed. Anagrama.
- LÓPEZ VIGIL, José Ignacio (1989) *El humor en la radio popular*, Quito, Manuales de Capacitación, 10, de ALER, Asociación Latinoamericana de educación radiofónica, segunda edición, (derechos de autor 006850, 25 de enero de 1993).
- MORIN, Violette (1972) “El chiste”, en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, ed. Tiempo Contemporáneo.

PANKSEPP, Jaak (2005) S/D, revista *Science en Clarín*, S/D, 04/04/05, pp. 36.

PROPP, Vladímir (1992) *Comicidade e risso*, Sao Pablo, ed. Atica.

SONTAG, Susan (1996) *Contra la interpretación*, Buenos Aires, ed. Alfaguara.

STEIMBERG, Alejo (2005) “El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante”, en *El arte y lo cómico*, N.º 3, abril, disponible en versión digital en: www.revistafiguraciones.com.ar

ZIZEK, Slavoj (1992) *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Breve enciclopedia de la cultura humorística argentina

Alberto Laiseca (1941)

Escritor argentino, nacido en Rosario, vivió su infancia en el pueblo cordobés llamado Camilo Aldao y se instaló en Buenos Aires para desarrollarse como escritor. Cuenta con una obra prolífera que no se limita producciones literarias, sino que implica incursiones por el cine y la TV. Sus libros publicados, hasta el momento, son: *Su turno para morir* (1976); *Matando enanos a garrotazos* (1982); *Aventuras de un novelista atonal* (1982); *Poemas chinos* (1987); *La hija de Kheops* (1989); *La mujer en la muralla* (1990); *Por favor ¡pláguenme!* (1991); *El jardín de las máquinas parlantes* (1993); *Los Sorias* (1998); *El gusano máximo de la vida misma* (1999); *Gracias Chanchúbelo* (2000); *Beber en rojo* (2000); *En sueños he llorado* (2001); *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* (2003); *Manual sadomasoporno* (2007); *El artista* (2010). Esta última *nouvelle* está basada en su experiencia como actor en la película homónima dirigida por Gastón Duprat y Mariano Cohn. Estos directores fueron responsables también de su paso por la TV como narrador de cuentos de terror y de llevar al cine el relato “Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo” mediante la película del mismo nombre. Dirige además un taller literario en el cual se han formado muchos escritores jóvenes y recientemente se publicó un libro de ilustraciones, inspirado en su obra *Los Sorias*, que se titula *Ilusorias* (2013, Editorial Muerde Muertos).

Entre sus filiaciones en el campo literario podemos destacar los reconocimientos de dos autores consagrados, que pueden encontrarse en los prólogos altamente elogiosos que redactaron Fogwill, para *Un novelista atonal*, y Ricardo Piglia, para *Los Sorias*. En este último el prologuista habla de “obra maestra” y afirma que se trata nada menos que de “la mejor novela que se ha escrito en la Argentina desde *Los siete locos*”. Por su parte, el grupo Shanghai será el que, a través de la revista *Babel*, rescatará la literatura de Laiseca como un exponente del exotismo como máxima aspiración de la literatura argentina de fines de la década del ochenta. Junto a *Una novela china*, de César Aira, una reseña de *La hija de Kheops* publicada en el número 12 de la revista permite pensar a estos dos autores como los maestros de esta destacada formación intelectual. Incluso César Aira en dicho número de *Babel*, luego de haber calificado a Laiseca como un “artista maduro y consumado”, culmina su parte en la reseña con una pregunta retórica “¿Quién podría dudar de que *La hija de Kheops* es una obra maestra?” (*Babel*: 1989, 4). La utilización de escenarios y personajes exóticos es propia de otras obras de Laiseca también, como *Las cuatro torres de Babel*, *La mujer de la muralla* y *Poemas chinos*, donde se hace referencia a la antigua cultura china y a Babilonia, aunque sin pretensiones de fidelidad histórica sino que se puebla a los relatos de anacronismos e imprecisiones deliberadas que provocan a la ***risa**.

El escritor ha creado la etiqueta de “realismo delirante” para describir su estética. Esto hace referencia a una intencionalidad explícita: la de tomar a la realidad en su totalidad, vale decir, que para alcanzar un proyecto desmesurado se utilizará una herramienta exagerada. Dice Laiseca: “Lo que no es exagerado no vive. El delirio libera. La realidad, el sexo, el amor (que no es lo mismo) y la vida sólo pueden expresarse mediante tensiones máximas. El realismo delirante es el único instrumento que permite que a la realidad la expresemos toda junta” (Contratapa de *Gracias Chanchúbelo*, 2000).

Llegamos entonces al que consideramos el aspecto más notable de la estética laisequeana, nos referimos a la hipérbole, recurso a su vez vecino del ***absurdo**. Si lo racional será cierta unidad

espacio-temporal, las referencias a discursos, tiempos y espacios ajenos entre sí será la constante estética que nos permitirá desconfiar de la posibilidad de establecer un cronotopo estable para las acciones narradas. Como ejemplo por excelencia de lo desmesurado de su proyecto, conviene detenernos en *Los Sorias*, novelón de más de 1300 páginas donde se propone la descripción de un mundo entero, no autosuficiente ya que hay numerosas referencias al “mundo tal cual conocemos”, pero sí uno en el cual todo debe aclararse: la división físico-política (hay países existentes y otros inventados, se confunden dimensiones y algunas provincias se vuelven naciones, y viceversa), el clima, la política, los conflictos bélicos, las religiones, la cultura... Por otra parte, este proyecto desmesurado de un planeta nuevo no se limita a esas 1316 páginas (en la versión de Gárgola del año 2004) sino que se desborda hacia otras obras, donde reencontramos a los mismos personajes, los mismos conflictos cósmico-políticos, las mismas referencias histórico-geográficas. De ahí que podamos hablar de un “Universo Laiseca”, donde encontramos incluso “nuevos panteones mitológicos”, que incluye tanto héroes y antihéroes como seres imaginarios. En este último caso cabe resaltar la existencia de seres mágicos de los que se valen las diferentes asociaciones esotéricas en sus enfrentamientos: vursos, zerpientes, zapos, flamenkos, cuyas denominaciones indican una similitud con los animales a los que refieren pero su desviación ortográfica busca dar cuenta justamente de su distancia con ellos.

Además, si los personajes propios de una literatura verosímil serán estables y aspirarán a la categoría de tipo (social, profesional, psicológico), en Laiseca encontraremos personajes desmesurados. Sea por su genio, por su maldad, por sus acciones exageradas, se tratará de personajes excepcionales que aspiran a proyectos que escapan a la medianía y que ejercen su poder de forma abusiva. Para citar sólo algunos ejemplos, tomaremos el cuento “El delirio del delirio”, que compone *Matando enanos a garrotazos*, y su primera novela *Su turno para morir*. En el primero, Dionisios Kaltenbrunner es un funcionario de la Tecnochracia que decide trasladar la capital provisoria de este país ficticio a Camilo Aldao. Ante la benevolencia del máximo mandatario, el Monitor, y avalado por el cariño que este le profesaba:

“aprovechó la oportunidad para convertirse en dictador absoluto. Su primera medida fue ordenar la erección de un paredón que rodeara al pueblo; según sostuvo, como todos estaban locos, era más barato cercar con tapia de manicomio al poblado entero” (2004: 84).

En *Su turno para morir*, uno de sus protagonistas, el comisario John Craguin estetiza sus persecuciones con luces de colores y música de Wagner, a cuyos movimientos deberán acomodarse los distintos momentos de la acción policial, ya que “cada cacería requiere su música determinada y no otra” (*Su turno*: 15; subrayado en el original). Su genio y ciertas prácticas entre mágicas y mafiosas lo protegen de las acusaciones de abuso de poder y de asesinato (no intima rendición sino que directamente dispara al sospechoso una vez cercado).

Incluso en la imagen de autor que Laiseca construye de sí, se puede percibir la figura del genio, del incomprendido que busca el reconocimiento en medio de un ámbito opresor y hostil que quiere reducirlo a la medianía. Muchos de los personajes de su obra pueden considerarse *alter egos* del autor, tanto por las coincidencias en datos biográficos conocidos a través de entrevistas y solapas, como además por la denominación de dichos personajes: Lai Chu (*Sí, soy mala poeta pero...*), Personaje Iseka (en *Los Sorias*), los crotos ilustres apellidados también Iseka (“El balneario de los crotos” en *Matando enanos a garrotazos*), el profesor L. B. J. Iseka (“Viaje en tornado” en *Matando enanos a garrotazos*), entre otros.

Dentro de los mecanismos tendientes al ***absurdo** cabe destacar también la proliferación de acciones y elementos no siempre subordinados a la acción principal de la narración o que ocupan más espacio del conveniente según la unidad de acción recomendada por las poéticas clasicistas. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en su novela *Si soy mala poeta pero...*, donde la historia de una poetisa frustrada y su jardinero enamorado se ve interrumpida por varios capítulos no contiguos en los que se desarrollan varias escenas que parecen querer justificarse sobre el final, pero que de ninguna manera podrían pensarse desde la unidad de acción arriba mencionada. Tampoco podría decirse que se debe a un efecto buscado y mal logrado, sino que se pueden rastrear en la obra *laisaqueana* otros episodios similares a estos, que tienen como efecto la pérdida de verosimilitud y, junto a otros procedimientos ya mencionados, una caída en el ***absurdo** propios de una tradición literaria antirrealista que en nuestro país puede remontarse a ***Macedonio Fernández**.

Otro tema importante en la narrativa de Laiseca, junto a la cuestión del poder que ya mencionamos brevemente, es la cuestión del amor y del erotismo. En el tratamiento de este aspecto es también notable el uso de hipérbolos y de neologismos cómicos para denominar las partes íntimas. En *El gusano máximo de la vida misma* podemos leer:

“La verdad, había momentos en que el gusano máximo de la vida misma tenía ganas de meterse directamente dentro de la conchaza (todo él), encender una vela y leer un libro. *En busca del tiempo perdido*, quizás. Allí, junto al piano envuelto en celofán y al enanito. El enanito, cuento para el que no sabe, era uno vestido con jubón verde. Vivía adentro de la conchaza y tocaba teclas. El romance terminó cuando a la vieja de Qué Conchaza Tenía La Vieja se le ocurrió meter adentro de dicha conchaza a un elefantito africano adulto. Por empezar al piano lo hizo mierda del primer pisotón. No necesito decir, supongo, que el enanito huyó despavorido” (1999: 88).

En *La mujer de la Muralla*, el exotismo es puesto al servicio del erotismo, y así la extendida concepción del chino como una lengua metafórica por excelencia, permite renombrar a los genitales y otros miembros corporales en profusos y numerosos pasajes del cual brindamos apenas uno que sirva de ilustración:

“Luego tuvo lugar una discusión casi teológica respecto de los lugares de penetración que le serían otorgados a cada uno de los victimarios, pues en tal caso tenemos: la Montaña de Oro, la Gruta de Plata y la Profundidad Tormentosa (los tres orificios clásicos). El Amo sugirió «Quizá para todos la Gruta estrecha sea la más apetecida, pero tened en cuenta que sólo será humano que uno o dos la obtengan. Lo contrario produciría un sufrimiento excesivo para la mujer y ningún placer proveniente de caricias en su tallo de bambú, podría compensarlo»” (1999: 151).

Esta presencia de “lo bajo corporal” permite pensarlo en relación con el ***realismo grotesco** descripto por Bajtín como propio de la cultura popular de la Edad Media. Sin embargo, existe una diferencia que lo acerca más bien al grotesco moderno tal y como lo conciben Rocco Carbone y Soledad Croce. Si bien se trataría de una reelaboración histórica, donde el Romanticismo resulta particularmente importante, el grotesco moderno implica, para estos autores, “una recreación del mundo a partir del acento puesto en lo angustioso, mostrando como evidente la inclinación humana hacia el horror, el espanto, lo demencial, lo prohibido y lo incomprensible y, a su vez, cierta posibilidad de exorcizar, desterrar (*proscribir, conjurar*) lo demoníaco del mundo” (Carbone, Croce, 2012: 20, subrayado en el original).

Precisamente, podemos decir que en la obra de Alberto Laiseca, muchos personajes se encuentran “ocuidos”, cerrados al mundo de diversas maneras, lo cual les genera un nivel de angustia que sólo puede ser superado mediante una transformación de sus vidas y de la visión que

tienen del mundo. La sexualidad es un aspecto privilegiado para observar esta angustia y su superación, ya que el poder ejercerla con libertad parece ser la salvación de muchos personajes “enfermos” y la prohibición de dicha libertad es un antivalor que suele atribuirse a la religión católica y a ciertas familias represoras que parecen querer malograr a su descendencia. Esto último ocurre sobre todo con los personajes femeninos, y es un personaje masculino (generalmente el narrador o alguno de los *alter egos* de Laiseca) el encargado de liberar a la mujer de las cadenas que la atan a una previsible vida de amarguras. Al mismo tiempo, es la mujer quien suele salvar al hombre de una misoginia y un celibato que lo amenazan frecuentemente, y que son descriptos como impedimentos para una vida plena y para la felicidad.

Mencionamos anteriormente que la escritura de Alberto Laiseca tiende a la desmesura, podríamos agregar ahora que hay una ética implícita que está a su vez relacionada con un rechazo a la moral austera del catolicismo y que forma parte de un enfrentamiento cósmico donde el valor se denomina Ser y el antivalor Antiser. De la no derrota del Ser depende la subsistencia del mundo, y en el fondo, y a veces explicitada en la misma superficie, en muchas de las narraciones de Laiseca se pueden encontrar manifestaciones de esta lucha inmemorial y siempre renovada. Tomando la metáfora del fractal con la que Fogwill lee la estructura de *Los Sorias*, podemos ver emerger estos conflictos en diversos niveles, tanto dentro de un personaje que debe definir a cada acción si opta por el vitalismo (el Ser) o se deja caer en actitudes destructivas (masoquismo, celibato, aislamiento) como en la lucha entre países que podrían llevar a la destrucción del mundo (*Los Sorias*). Por ello, podemos decir que se percibe cierto dramatismo en la constitución de los personajes, ya que se producen ciertas tensiones agónicas y la renovación permanente de un compromiso con la vida. Es decir, los personajes no se nos presentan como dados de una vez y para siempre. Incluso los que tienen menor desarrollo diegético dejan entrever en sus actitudes y comportamientos un pasado que los ha constituido y del cual buscan desprenderse.

Pero estos postulados éticos no suelen presentarse a manera de “mandamientos” o de moraleja explícita al lector, sino que son aprendizajes que realizan los personajes. Muchas veces las enseñanzas se exponen de manera dialógica, como en la mayéutica socrática, pero otras veces son los personajes los que se enfrentan a situaciones que los llevan a superarse moralmente. La novela más rica para apreciar esta transformación en los personajes laisequeanos es *El jardín de las máquinas parlantes*, donde el gordo Sotelo, su protagonista, debe modificar gran parte de sus comportamientos y actitudes para “desmanijarse” de una sociedad esotérica que parece empeñada en arruinarle la vida. La angustia generada por situaciones que escapan a su entendimiento tiene su contrapartida en un “maestro” mago que se compadece de él y le enseña otra manera de encarar sus frustraciones, a la vez que inserta sus pequeñas “tragedias” en un marco explicativo mayor, esto es, el del enfrentamiento entre el Ser y el Antiser que combaten por el dominio del mundo y sus seres. Incluso en esta novela que relata un ciclo completo de pérdida y rescate de una forma positiva de vida, el final es abierto y nos deja entender que se trataría de un proceso continuo, sin fin.

Otro recurso humorístico muy utilizado por Alberto Laiseca es el de la ***parodia**. En *Sí, soy mala poeta pero...*, la pareja de amantes disfruta compartiendo cuentos “sdomasopornos”, en una parodia a las *Mil y una noches* a la que renombra “Las mil y una noches pornográficas para niñas inocentes”. En estos cuentos se parodia a su vez a otras obras clásicas, como *Don Quijote*, *El fantasma de la Ópera*, “La caída de la casa Usher” (de Edgard Allan Poe) y el cuento tradicional “Barbazul”.

En el caso de la parodia de *Don Quijote de la Mancha*, se utiliza el tópico del hombre enamorado que busca conquistar a la dama (elemento que ya habría sido objeto de parodia, proveniente de las novelas de caballería, en *Don Quijote*), con la variante de que, en el relato inserto en la novela de Laiseca, el caballero finge su locura para conmovier a una mujer y obtener sus favores sexuales. En su relato, el personaje parodia no sólo el asunto sino la escritura cervantina, la que sostiene por un momento para virar hacia una isotopía diferente (este choque de isotopías es lo que explicaría, según Greimas, que se produzca un efecto humorístico):

“Por ti y sólo por ti, mi señora Dulcinea, me empeñé en desigual batalla contra ese desaforado gigante. Habrás notado la industria de Arcaus, mi archienemigo, quien con el concurso de artes diabólicas, por envidia a mi gloria y a los fines de deshonrarme, tornó al gigante en árbol, justo cuando estaba por ensartarlo como a churrasco 'e croto” (2006: 53).

Laiseca toma generalmente como objeto de parodia la literatura universal, rara vez se encuentran alusiones a la literatura argentina, excepto alguna ocasional mención a Borges o a Fogwill. Encontramos una de estas pocas excepciones en su *Manual sadomasoporno [ex Tractat]*, donde se parodia al género gauchesco en las "Paráfrasis martinfierristas":

“El diablo sabe por diablo, pero más sabe por tetchupetón. "Es de las tetas de las mujeres de ande salen las verdades. Ahí mismo se encuentra la juerza 'e la vida, m'hijito. Así que vos priendete como un huérfano, si querís la sabiduría. El tata se hizo sabio aura ya sabe cómo". No, si la cosa es ansina. "Todo lo demás es aleatorio", agregó el gaucho” (2007: 12).

Además, a la hora de parodiar, Laiseca no se limita a tomar materiales de la literatura legitimada. Podemos encontrar referencias a libros populares o *best sellers*, a películas (clásicas pero también a algunas clase B) y a géneros considerados menores, independientemente del formato en el que se plasmen. Esto es particularmente evidente en el “Dossier” que Mr. Harker redacta para el Conde Drácula en *Beber en rojo*. Se trata de una especie de ensayo inserto en medio de la acción novelística titulado “Importancia del monstruo en el arte”. La presentación de ese “dossier” al Conde, otro personaje que podemos considerar *alter ego* del escritor, suscita una discusión acerca de la cultura masiva en contra de la cultura legitimada y restringida. Se expone la idea de que muchas veces se confunde lo “profundo” con lo “soporífero” y que las obras despreciadas por los intelectuales pueden llegar mejor al lector actual, quien “*ya no está dispuesto a tolerarnos una obra hermética, inconexa, tediosa*” (2001: 51, subrayado en el original). Lo más recomendable sería “el espíritu de juego mezclado sabiamente con la profundidad metafísica” (51).

Conviene dedicar ahora algunas palabras a su ensayo *¡Por favor plágienme!* Este puede ser considerado un elogio al plagio, que consiste en un breve escrito ensayístico, donde se pueden leer afirmaciones tales como “Cualquiera puede crear. Plagiar es para los elegidos” (1991: 7), seguido y plagado de ensayos (en el sentido de prueba) de plagios a diversos textos y autores (desde la Biblia a Edgard Allan Poe).

Esta defensa del plagio se relaciona también con la concepción ética del autor, en el sentido de que se produce un cuestionamiento a lo establecido como bien o mal y a quienes aplican esas “leyes” de manera tiránica: sea la religión hegemónica y sus representantes en la tierra, o las diversas autoridades encargadas de anular la libertad individual (de allí su crítica repetida a la idea de sindicalismo). La presión de realizar el bien y la culpa que genera el pecado tienen su equivalente en el funcionamiento de la literatura, donde la exigencia de originalidad puede frustrar a un escritor novel, quien pierde mucho tiempo en su proceso creativo tratando de no imitar. Habría en todo artista una línea interior, cuyos ejes centrales son los que dirigen su producción, y otros ejes,

secundarios, subordinados a aquella. Lo importante, según Laiseca, es lograr que las influencias (los plagios) sean secundarios y no se conviertan en la línea directriz, en la matriz productora de la obra artística. Aquí es donde podemos trazar equivalencias entre la original y legítima fuerza del realismo delirante (como "ontología creadora", así descrito en la contratapa de *Las cuatro torres de Babel*) y los materiales de los cuales Laiseca se apropia y parodia (muchas veces de manera explícita).

Si bien la obra comienza como una apología del plagio, pronto se comprende que se trata de una ironía, ya que los plagiarios son condenados mediante epítetos denigrantes que remiten a otras obras de Laiseca ("anti-Mozart", "chichi"). Además, el narrador establece una clasificación de los artistas en la que se pueden encontrar los autores honrados que dejan de escribir por su obsesión con el plagio, los plagiarios autoconfesos, y un tercer tipo, por el que se opta, aquellos que eligen: "Escribir sobre el asunto en la forma más delirante que pueda, con la esperanza de llegar a una zona estable" (1991, 10). Recordemos lo escrito anteriormente respecto de la complejidad de la constitución de los personajes-sujetos y sus trayectorias vitales, para trasladarlo a la idea de una producción literaria que no puede ser reducida a simples recetas. En este caso, el aprovechamiento de expresiones artísticas previas no es un "pecado" sino que debe ser utilizada "a criterio", un criterio que es personal y debe evitar servir al masoquismo y al Antiser.

Para recapitular, el Universo Laiseca está compuesto por numerosas y variadas obras donde el humor cumple un rol fundamental tanto a un nivel estético como ético. Los procedimientos más utilizados son la hipérbole, el absurdo y la parodia. Su obra puede relacionarse con la tradición antirrealista inaugurada en Argentina por Macedonio Fernández y con la búsqueda de exotismo propio de nuestra narrativa de fines de la década de los ochenta y de parte de la década siguiente.

María Celeste Aichino

VER: Parodia, grotesco, realismo grotesco, Macedonio Fernández, Cómico (lo), Tipos de humor y la risa, El humor ante la Ley.

Bibliografía:

AIRA, César (1989). "La máquina de guerra contra la pena" en *Babel. Revista de libros*, Buenos Aires, octubre de 1989.

CARBONE, Rocco; CROCE, Soledad (2012). *Grotecto. Ensayos de (in)definición*. El Octavo Loco ediciones, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.el8voloco.com.ar/>. Consultado en julio de 2014.

FOGWILL, Rodolfo (2010). "Una lectura de Los Sorias" en *Los libros de la guerra*, Mansalva, Buenos Aires.

FOGWILL, Rodolfo (2002). "Prólogo" en *Aventuras de un novelista atonal*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires.

GREIMAS, A. J. (director) (1976). *Ensayos de semiótica poética*, Editorial Planeta, Barcelona.

LAISECA, Alberto (2010). *Su turno [Su turno para morir, 1976]*, Mansalva, Buenos Aires.

LAISECA, Alberto (2004). *Matando enanos a garrotazos [1982]*, Gárgola ediciones, Buenos Aires.

LAISECA, Alberto (2002). *Aventuras de un novelista atonal [1982]*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires.

LAISECA, Alberto (2006). *La hija de Kheops [1989]*, Tusquets editores, Barcelona.

- LAISECA, Alberto (1999). *La mujer en la muralla* [1990], Tusquets editores, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (1991). *Por favor ¡plágienme!* [1991], Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- LAISECA, Alberto (1993). *El jardín de las máquinas parlantes* [1993], Editorial Planeta, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (2004). *Los Sorias* [1998], Gárgola Ediciones, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (1999). *El gusano máximo de la vida misma* [1999], Tusquets editores, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (2000). *Gracias Chanchúbelo* [2000], Simurg ediciones, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (2001). *Beber en rojo* [2001], Grupo Editor Altamira, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto. *En sueños he llorado* [2001], se trabaja con la edición de los *Cuentos completos* (2011).
- LAISECA, Alberto (2003). *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* [2003], Interzona Editora, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (2004). *Las cuatro torres de Babel* [2004], Simurg ediciones, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (2006). *Sí, soy mala poeta pero...* [2006], Gárgola ediciones, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (2007). *Manual sadomasoporno [ex Tractat]* [2007], Carne Argentina, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (2010). *El artista* [2010], Mondadori, Buenos Aires.
- LAISECA, Alberto (2011). *Cuentos completos* [2011], Simurg, Buenos Aires.
- PIGLIA, Ricardo (2008). "La civilización Laiseca", prólogo a *Los Sorias*, de Alberto Laiseca (2004).

Breve historia de la historieta

La prehistoria

Podemos encontrar rastros de la ***historieta** a partir del año 4000 a. C. si tenemos en cuenta los antecedentes africanos. 3000 años antes de Cristo los egipcios producían viñetas. Existen también antecedentes sumerios.

En Troya (113 a. C.) los pictogramas presentes en la Columna Troyana sugieren la presencia de la idea de secuencia. Durante el Imperio Romano los bajorrelieves y las pinturas murales fueron uno de los instrumentos privilegiados para relatar distintos momentos históricos.

En el tapiz de Bayeux, de la Edad Media, una tela de 70 metros de largo relataba, con un bordado, la conquista de Inglaterra. Los códices mejicanos muestran claramente la idea de la secuencia y continuidad de la acción además de ciertos recursos propios de la metonimia. Alfredo Grassi señala que desde el siglo XI florecieron las miniaturas con temas propios de la religión. En el siglo XVI circulaban las “hojas volanderas” alemanas, grabados anónimos que consistían, fundamentalmente, en información y propaganda política.

Cada uno de los elementos formales de la historieta cuenta con sus antecedentes. A modo de ejemplo, Jorge Rivera presenta los siguientes casos. Las viñetas ya aparecerían como un recurso muy usado en la pintura medieval. El autor menciona una xilografía de la Biblia de los pobres (Francia, siglo XV). La organización en tira se observa en Francia, España y América durante el siglo XVIII. Concretamente, podemos observarlo en la organización de los aleluyas y los cartelones de feria.

Con respecto al globo, el antecedente que señala Rivera es la filacteria (una pequeña cinta con inscripciones que solía agregarse a las pinturas). Este recurso puede observarse en el Manuscrito del Apocalipsis (c. 1230) de la biblioteca del Trinity College de Cambridge.

Según Oscar Masotta, donde podemos observar un enlace entre estos antecedentes y la prehistoria de la historieta moderna es en la aparición de la xilografía y, luego, en la Biblia de los Pobres. William Hogarth, pintor inglés, utilizó en el siglo XVIII la técnica de imágenes separadas en pinturas en serie que luego fueron trasladadas a grabados de tipo popular. Este pintor será una fuerte influencia para los caricaturistas políticos que a comienzos del siglo XIX crearon *Tom y Jerry*, la historia de dos jóvenes inclinados a las apuestas. Esta producción se hizo conocer a través de las “broadsheets”, hojas volantes que circulaban desde el siglo XVII.

Grassi plantea que los caricaturistas fueron los antecesores directos del género de la historieta. Entre ellos destaca a Goya (particularmente con los *Horrores de la guerra* y los *Caprichos*) como primer caricaturista español.

Masotta menciona tres maestros del género que perfeccionaron dos elementos claves de la historieta: el montaje y el héroe. Ellos son Töpfer (de Suiza) quien trabajó sobre la idea de novelas ilustradas (y entre cuyos trabajos se encuentra una ***sátira** de Fausto que el propio Goethe elogió), Christophe, autor de la primera historieta francesa, y Busch (de Alemania), autor de *Max und Moritz*, la historia de dos niños que luego inspiraría a Dirks para crear *Katzenjammers*. Si bien Outcault (de EE. UU.) es considerado el autor que utilizó el globo por primera vez en la historieta moderna, ese recurso venía utilizándose desde siglos atrás, como un derivado de la antigua filacteria.

Fuertemente influidos por el estilo de Hogarth, los autores ingleses crearían un tipo de historieta muy particular que trajo como consecuencia la falta de entusiasmo del público inglés en relación a las historietas norteamericanas. De todos modos, Inglaterra no fue nunca un país que consumiera demasiado el producto de las historietas. Es necesario mencionar a las publicaciones *Punch* (de 1841, a la que Masotta le otorga el lugar de enlace entre las broadsheets y las primeras revistas de historietas en Inglaterra), *Chip* y *Cómic Cuts* (que surgieron alrededor de 1890). La industria editorial inglesa recibiría nuevas revistas cerca de 1915. A partir de la década del veinte aparecerían historietas cuyos personajes habían surgido en el cine o la radio, entre otros, Chaplin y El gordo y el flaco.

El modelo inglés (que luego fue seguido por la Argentina) consistió, entonces, en historietas que nacieron directamente en revistas y que muy tardíamente, después de la Primera Guerra mundial, encontrarían un lugar en los diarios.

El origen: de 1895 a 1920

Masotta señala que el nacimiento de la historieta tal como hoy la conocemos se da en una relación estrecha con el nacimiento y desarrollo de los grandes periódicos estadounidenses. A fines del siglo XIX, dos grandes empresarios periodísticos, Hearst y Pulitzer (editores de los diarios *Journal* y *World* respectivamente) inician una competencia que terminaría por imponer la historieta como un género cotidiano en los diarios.

El *New York World* (diario de Pulitzer) publicaba una página de colores desde 1893. En 1895 Richard Outcault publicaría allí un personaje que es considerado un hito en el desarrollo de la historieta. La plancha de dibujos mostraba, con ***humor**, la vida de una calle de los bajos fondos, con todos sus habitantes y sus turbulencias. Entre ellos había un chico, con un camisón que le llegaba a los pies. Dentro de ese camisón, Outcault incluía el texto (como un antecedente de los actuales globos). El primer título de este trabajo fue *Hogan's Alley*. Un tiempo después, cuando los técnicos del diario incluyen el amarillo dentro de la gama de colores de ese suplemento y el camisón (antiguamente sin color) queda totalmente amarillo, el personaje principal de la plancha pasará a ser conocido como *Yellow kid* (El pibe amarillo). Este personaje se convirtió en la mayor atracción del diario y luego serviría para darle nombre a lo que hoy conocemos como periodismo "amarillo" o amarillista (prensa sensacionalista).

Hearst (personalidad en la que se basó Orson Welles para componer *El Ciudadano*) descubrió que las hojas dominicales (donde ya aparecían dibujos humorísticos) tenían mucha importancia dentro del proyecto editorial. Decidió formar un equipo propio de dibujantes. Para ello, en 1896, contrató al mejor dibujante del *World*, Outcault, creador de *Yellow kid* y uno de los pioneros del género. El personaje se muda, entonces, al *Journal*. En el *World* contratan a otro dibujante para que continúe con la tira.

Por esos mismos años se destacan otros autores que también trabajaron como fundadores del género: Opper y Swinnerton. Este último es considerado el creador del primer dibujo con personajes permanentes (*Little Bear*, 1892). Unos años después, trabajando en el *New York Journal*, el autor incorpora el recurso del globo de manera permanente. Masotta señala que en estos tres creadores (Opper, Swinnerton y Outcault) se dan dos características básicas del género: uso del globo y continuidad de los personajes. Sin embargo ninguno de los tres lograría perdurar con sus trabajos. Ese fenómeno se daría recién con *The Katzenjammer* (1897) de Dirks, considerada la primera historieta verdadera. Este trabajo fue publicado en la primera sección completa dedicada a la historieta en el *New York Journal*. Una historieta inspirada en *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch, donde los personajes (dos mellizos, su madre adoptiva, un marino fracasado y un

representante de la escuela), inmigrantes, hablan en un lenguaje intermedio entre el inglés y el alemán. El mundo de esta historieta es violento, un espacio donde los objetos rotos y los golpes son algo cotidiano. Esta circunstancia hace que Dirks inaugure un recurso que después iba a extenderse a todo el género: el de las onomatopeyas para representar esos golpes y esa violencia. Cuando Dirks se va del diario *World*, Hearst y Pulitzer, por segunda vez, se disputan un dibujante: la resolución de la competencia (que incluyó un juicio) generó una extraña situación: Dirks puede seguir dibujando la tira y el *World* puede conservar el título y los personajes. Surgen dos historietas muy similares: En el *World*, Knerr es el autor. Dirks cambia el título de su creación: desde ese momento se llamará *The Captain and the kids* (En Argentina se la conoció como *Los cebollitas y el capitán* o *Los sobrinos del capitán*).

A comienzos del siglo XX los principales diarios del mundo incluían historietas en sus versiones dominicales. Durante las dos primeras décadas se dieron algunos casos aislados de cierta intención sociológica (antecedentes de los que en la década del 50 se llamaría “tiras intelectuales”). En esos años pudo observarse una relación estrecha con ciertos planteos vanguardistas. *Up-Side-Downs* (Verbeck, 1903) demostraba una intención dadaísta. Para poder leer la historieta era necesario leer al derecho y luego girar la página para leerla al revés. *Little Nemo in Sumberland* (Mc Cay, 1905) reunía la temática política (crítica a diferentes males sociales) y un tono surrealista: cada tira empieza con un sueño y termina con el momento en que el personaje (un niño) se despierta.

En 1904 aparece McManus con su tira *Los recién casados* que en 1912 pasó a llamarse *Bringing Up Father* (en Argentina: *Trifón y Sisebuta*). Durante más de 50 años se publicó en los diarios más importantes del mundo. El cambio notable que incluyó esta historieta fue el de presentar personajes que sufrían el paso del tiempo. En la Argentina fue publicada por el diario *La Nación*.

Aparecen los primeros intentos de crear una historieta de aventuras. En 1906, *Hairbreath Harry* (de Ch. Kyles) introduce la figura de un héroe que salva a los buenos y lucha contra los malos en un clima de suspenso. Surgen entonces las bases de la historieta de aventuras y también las primeras heroínas: en 1920 aparece *Winnie Winkle* (de Branner), primera historieta con héroe femenino donde, por primera vez, la moda se utiliza como recurso para atraer a los lectores.

En 1912, y a raíz de la importancia que comienza a cobrar la historieta, surgen los primeros sindicatos, encargados de su explotación comercial en los diarios. Cuando hablamos de sindicatos (traducción de “syndicates”) nos referimos, en realidad, a agencias de prensa, es decir, empresas internacionales dedicadas a la producción y distribución de material periodístico (entre el que se incluyen las historietas).

A fines de la década del 20 aparecen las primeras revistas dedicadas al género pero casi todas fracasan.

La década del 20

Masotta señala que poco a poco lo primitivo de los primeros dibujos fue evolucionando hacia un estilo anclado en el realismo, buscando una cierta competencia con la fotografía. El primer caso fue “Tarzán”, un personaje al que el público ya conocía por provenir del mundo de la literatura. Barbieri señala que a partir de 1929, al aparecer las primeras series de este personaje, los autores comienzan a expresarse a través de dibujos realistas, desechando el recurso de la ***caricatura**. Muchas historietas de aventuras profundizarían en este deseo de realismo, llegando incluso a documentarse en cada detalle para construir sus historias. Este tipo de historietas pueden considerarse uno de los momentos en los que el género buscó profundamente su parentesco con la ilustración para hacer uso de él. Sin embargo, no todas las historietas comulgaban con este espíritu realista. Tiras muy famosas, como *Dick Tracy*, hicieron un uso muy profundo de lo caricaturesco.

¿Por qué hay que esperar a fines de la década del 20 para que surjan las primeras historietas realistas? Barbieri acerca una hipótesis: el lenguaje y el público ya se encontraban consolidados.

Paralelamente, en la historieta va apareciendo el aspecto ideológico como parte de un movimiento propagandista norteamericano, propaganda que se proyecta hacia adentro y hacia fuera del país. Masotta propone como un ejemplo paradigmático de esta etapa, la historieta *Little Orphan Annie* (H. Gray, 1924) que, por primera vez, introduce explícitamente la ideología política. En este caso, la ideología de la derecha.

Como marcas de esta época Masotta señala lo siguiente: la afluencia de las “tiras de chicas” (en relación a la importancia que cobra la publicidad y la liberalización de las costumbres entre otros factores), la institución de las novelas de aventuras (cuyo fundamento es un héroe individual) y el resurgimiento de las “tiras de niños”. Los personajes de esta década no son (como antes) trepadores sociales sino más bien todo lo contrario. Se esfuerzan, trabajan, tratan de crecer para alcanzar el ascenso social a través de los medios “legítimos” que propone el sistema. Esto se vería reflejado, según el autor, en las tiras de chicas donde aparece claramente el sistema de valores que la sociedad construye (aparecen las ideas de movilidad social, de la riqueza, del valor que se le asigna a características raciales y fisonómicas, del rol de cada uno de los sexos, etc.). Masotta sostiene que convertir en tema las creencias del grupo social, reafirmando, generando otras similares y reafirmando, se vuelve un círculo de hierro que las reafirma, un círculo del cual pocas historietas norteamericanas pudieron salir.

La década del 30

La década de los 30 fue considerada, según Masotta, la época de oro de la historieta en los Estados Unidos. Surgen personajes paradigmáticos: “Tarzán” (1929), “Popeye”, “Buck Rogers” (1929, considerada la primera historieta de aventuras y ciencia ficción), “Flash Gordon” (1934), “Superman” (1938), “Mandrake el mago”, “El fantasma” y “El Príncipe valiente”. Posiblemente, el personaje que marca la época (y señala un camino para los 40) es “Superman”. Según Pablo De Santis, Superman representa el “primer modelo de héroe nacido en el interior del género”. Oscar Steimberg relata que antes de crear la historieta, la industria se ocupó de contratar un equipo de investigadores sociales que colaborara con el diseño de las características que debería tener el personaje. Era tan fuerte el imaginario que rodearía a los superhéroes que tiempo después “Tribilín”, un personaje *cómico, también participaría de esta tendencia, al comer los supercacahuates, se transformaba en “Súper Tribi”. (Podemos mencionar, en relación a este punto, un ejemplo nacional: “Hijitus” y “Superhijitus”).

Durante los 30 se da también un cambio formal: junto a la presentación de historietas en los diarios, aparece, sobre el fin de la década, un nuevo formato: el “cómic-book”. Masotta destaca que este formato y su importancia será una de las diferencias básicas entre la historieta norteamericana y la historieta europea. El cómic book es una revista dedicada a un solo tema o un solo héroe, con aventuras completas. Puede considerárselo un medio de comunicación en sí mismo. Según el autor, “el book es a los grandes diarios norteamericanos lo que la TV. ha sido con respecto al diario”.

Este medio de comunicación provoca un cambio importante en relación al público al que está destinado. Quienes leían las historietas en un diario no eran lectores en sí de esa historieta sino del diario. Y justamente por su masividad, suele catalogárselos como conservadores. Por primera vez, los lectores pueden acceder directamente a la historieta que los convoca como lectores específicos.

Otra característica del “book” es la ausencia de publicidad lo que lleva a que su permanencia dependa de las ventas. Algunas de sus características formales fueron los colores chillones, una impresión pobre y un papel de baja calidad. Se diferencian de los álbumes porque estos se dedican a

recopilar material que ya ha sido publicado. Según Gociol y Rosemberg, los álbumes eran más cercanos a los libros y puede plantearse en el extremo opuesto al fanzine⁴⁰.

Antes de la aparición de los books habían existido antecedentes: algunos diarios reimprimían historietas que originalmente habían aparecido en sus páginas. Las diferencias con los books eran: la buena calidad de papel, el formato y el tratarse de reimpressiones (y no de episodios especialmente escritos para ser publicados en un book). Dentro de estos antecedentes podemos mencionar la primera revista estadounidense de historieta: *Famous Funnies* (1934), que reunía las características básicas de formato, venta directa y periodicidad. Sin embargo, se trataba de reimpressiones. Un año después llegaría la primera revista (*New Funs*) con esas características más la fundamental de publicar material original. En 1934 aparece *Skippy*, la primera revista dedicada a un solo personaje (aunque no era de venta directa sino ofrecida como obsequio a los clientes de la empresa Phillip'S Dental Magnesia). En 1937 se edita la primera revista temática (historietas sobre detectives) de venta directa. En *Detective comics* aparecería por primera vez *Batman*.

Steimberg menciona un fenómeno que se dio en torno a los cómics books: algunas de las historietas más famosas, como *Superman* y *Batman*, sufrieron un proceso de atomización: surgen nuevos personajes que cobran protagonismo y eso transforma el panorama en una “familia de héroes”.

La aparición de este nuevo formato nos habla también de una jerarquización del medio: de las últimas páginas de los diarios a un espacio propio, el reconocimiento de un público específico que aspiraba a consumir las historietas en sí y a no verlas ya como un mero agregado periodístico.

La década del 40

La temática más trabajada en esta década fue la de los superhéroes, incluidas algunas heroínas como la “Mujer Maravilla”. En algunos casos, los propios superhéroes se “sindicalizaban” firmando, por ejemplo, la liga “Justice Society of America”. Como se verá, era muy inusual que los héroes se reconocieran con otra identidad prioritaria que la de pertenecer a la sociedad estadounidense (aún cuando algunos de ellos ni siquiera pertenecían al planeta Tierra).

Masotta señala que ya instaladas las historietas de aventuras, el escenario de la guerra aparece como el paisaje ideal para su desarrollo. Surgen así las búsquedas de documentación. Los dibujantes se esmeran en reproducir lo más fielmente posible uniformes, armas, barcos y aviones.

Según Grassi, la historieta contribuyó, en los Estados Unidos, a la modificación de costumbres. También es necesario tener en cuenta su uso como instrumento de propaganda nacionalista, especialmente durante la 2.^{da} Guerra Mundial.

La de los 40, en palabras de Grassi, fue una década “gloriosa”. Se trata de un fenómeno a nivel mundial: en México, Chile, Argentina, Italia, Gran Bretaña, Francia y España se observa un gran crecimiento del género. Surgen algunos de los mejores ilustradores como Caniff, Campani, Pratt y Salinas. Las tiradas son enormes. El público ya no es mayoritariamente infantil. Personalidades de la cultura, como Hemingway, Einstein y, en nuestro país, Alfredo Palacios, declaran públicamente ser consumidores de historietas. Sin embargo, señala Masotta, en los EE. UU., a mediados de esta década, las historietas (tanto las de aventuras como las humorísticas, salvo algunas excepciones) comienzan a perder calidad. Los mejores trabajos ya no aparecían en los diarios sino en los “books”.

⁴⁰ Ver “La década del 70”.

La década del 50

La censura ha sido una constante en la historia de la historieta. Steimberg plantea que no sólo hay que tener en cuenta la autocensura y la censura explícita sino una nueva ola de censura que se aplicaba sobre las tiras al ser re publicadas en distintos medios. El autor señala que en nuestro país, durante años, hubo en un importante diario una persona cuyo trabajo era, entre otras tareas, “retocar” las curvas de un personaje femenino.

Masotta señala que los sindicatos, hasta ese momento, habían trabajado en relación a la explotación comercial de las historietas en los diarios. Con la aparición de los “books” aparece otra necesidad: salvaguardar los límites “morales” dentro de los cuales debían expresarse las historietas. En los Estados Unidos se crean dos instituciones (civiles): el “Newspaper Comics Council”, cuya función era discriminar las historietas producidas para los diarios de las producidas para los books, y la “Comic Magazine Assn. of America”, cuya función consistía en aplicar un código de comics con doce reglas que marcaron muchas de las producciones de ese momento. En ese código estaba claramente explicitado cómo deben tratarse los temas relacionados con el sexo, la ley, las drogas, el alcohol y las armas. Entre otros puntos, el código se refería a la necesidad de tomar precauciones al mencionar “afecciones o deformaciones físicas” y a la ineludible necesidad de que, siempre, el bien triunfara sobre el mal y que quien hubiera cometido un acto criminal fuera castigado por él.

A partir de 1950 reaparece el género humorístico en los diarios. Historietas como *Pogo* y *Peanuts* nos hablan de un público con mayores inquietudes “intelectuales”. *Pogo*, una historieta de animales que hace hincapié en el uso del lenguaje, sus incongruencias y sus posibles sentidos. *Peanuts*, una historieta de niños (más un perro: “Snoopy”) en clave psicoanalítica (donde los propios personajes se leen a sí mismo bajo esta clave). Una característica de estas historietas llamadas “intelectuales” es el abandono del plano general. Los primeros planos y una presentación proveniente del registro teatral son algunas de sus características.

En la década del 50 aparece una editorial (Educational Comics Co.) que publicaría la revista *Mad* (un hito en la historia de las historietas) y otras revistas como *Cuentos de la Cripta*, *La Bóveda del Horror* y *Pánico* donde el terror, la violencia y el misterio eran atravesados por una clave de humor y sátira. *Mad* fue la revista paradigmática de la ***parodia**. No sólo de la historieta en sí sino también de los otros medios de comunicación masiva.

A fines de la década del 50 se da en España una época de oro, particularmente en lo que respecta a los cuadernos de aventura. En Francia, René Goscinny y Albert Uderzo publican las aventuras de “Astérix” en la revista francesa *Pilote*.

Según Rivera en EE. UU. había alrededor de 300 publicaciones diferentes y casi el 50 % de la población se identificaba como consumidora habitual de historietas.

La década del 60

A partir de los sesenta pueden observarse ciertas tendencias: entre ellas la influencia de *Mad* (y las otras revistas de su editorial) que poco a poco se extiende a otras revistas, el replanteo del concepto de superhéroe (donde se afianza la idea de que los héroes pueden luchar entre sí y ostentar personalidades desdichadas o enfermas) y la aparición de historietas en libros como una práctica habitual. Las historietas “intelectuales” como *Pogo* y *Peanuts* irrumpen en las librerías. Aparece también, otro formato: el tabloide “underground” caracterizado por el uso del ***grotesco**. Según plantea Masotta, la historieta underground estaría más cerca de la pintura de vanguardia que los franceses llaman “figuration narrative” que de la tradición de la historieta norteamericana.

En Francia se había repetido el modelo inglés: las historietas aparecieron inicialmente en revistas. El género comenzó apuntando, directamente, al público infantil. Poco a poco evolucionó y

se vio enriquecido por los aportes de la escuela belga. Masotta señala que a partir de los años 60 comenzó a dirigirse a los adultos. Paralelamente, se dio una búsqueda teórica sobre la historieta como objeto de estudio.

Gociol y Rosemberg plantean que la transformación en Francia gira alrededor de la revista *Pilote* en la que publicaron los mejores autores franceses. Se da entonces todo un proceso de renovación. Aparece *Barbarella*, que abre la puerta a una historieta de fuerte carga erótica. Ese proceso también se extiende a Italia, donde aparece *Valentina*, de Guido Crepax, una búsqueda italiana en la línea abierta por *Barbarella*.

Se comienza a jerarquizar el género. En 1965 Umberto Eco publica el ensayo *Apocalípticos e integrados*. En 1966 se lleva a cabo el Congreso Internacional de Lucca en Italia. Desde el arte pop, artistas como Roy Lichtenstein trabajan con recursos propios de la historieta.

Resnais, famoso director de cine, fundaría junto a Lacasin (un teórico que trabajó la figura de Tarzán a partir de conceptos del psicoanálisis) un centro de estudios que produciría su propia revista. Lacasin trabajaría después sobre los recursos propios de la historieta que Resnais utilizó en sus películas. De aquel grupo fundacional surgiría un desprendimiento, liderado por Claudio Moliterni, que funda una nueva institución y su correspondiente revista. Este grupo lograría hacer entrar la historieta al Museo del Louvre en una exposición en 1967.

En Argentina, acorde con este movimiento de reconocimiento, Oscar Masotta y David Lipszyc llevaron a cabo en 1968 la Primera Bienal Mundial de la Historieta, realizada en el Instituto Di Tella.

Resumiendo, podemos decir, junto a Steimberg, que en los años 60 la fuerte presencia del arte pop, los nuevos estudios sobre comunicación masiva, el avance de la historieta satírica y las corrientes underground contribuyeron a un proceso de revalorización del género.

La década del 70

Como ya dijimos, a fines de los 60 surge en Francia lo que se llamó “cómic de autor”. Planteándose como una vanguardia, toda una generación de autores buscó descartar la idea de que la historieta debía mantenerse dentro de los esquemas a los que siempre había pertenecido. Según Barbieri, estos autores buscaron “explotar al máximo las posibilidades expresivas del lenguaje” de la historieta.

Los autores franceses innovaron también en relación al uso de la palabra en la historieta (excluyéndola o incorporándola desde la gráfica en la manera de estructurar la página). Otro cambio fue renovar los moldes esquematizados de la división de las páginas. Aparecieron viñetas curvas, diagonales y dentadas, muchas veces apoyadas sobre un “fondo significativo”. A comienzos de los 70, en Italia y en nuestro país, surgieron autores que revirtieron esta tendencia que había vuelto agotadora la lectura de las páginas.

Algunos de los integrantes de la revista *Pilote* decidieron apartarse al querer avanzar más en cambios que no fueron aceptados. Surgen así, en 1975, dos revistas dedicadas a los adultos: *L'Echo des Savanes* y *Métal Hurlant*, esta última orientada claramente a la ciencia ficción. A partir del movimiento de renovación francés, el mundo tomó más en serio a la historieta. *Pilote* y *Métal Hurlant* eran leídas en el mundo y muchos dibujantes consideraban un objetivo mayor publicar en sus páginas.

En la década del 70 *Métal Hurlant* aporta un nuevo cambio: desaparece la figura del héroe. Se hace fuerte la figura del autor y se va borrando el personaje. Otra característica de esta etapa es el interés creciente en torno a los temas históricos.

Gociol y Rosemberg mencionan otras revistas que también influyeron en este movimiento: *Action* (Inglaterra), *Linus*, *Alter* y *Alter Alter* (Italia) junto a las publicaciones que aparecieron en España al terminar el régimen franquista. En 1977 *Métal Hurlant* edita una versión estadounidense (*Heavy Metal*) que marcaría un hito en la historia del género. Dos tradiciones historietísticas se unen para unir dos universos. Según Carlos Scolari, allí se encontraría uno de los ejes de la nueva historieta de los 80.

Paralelamente a este proceso surgen los fanzines, revistas alternativas que toman su nombre de la abreviatura de “fanatic magazine” para designar a las “revistas de aficionados”. De producción modesta, se venden sin participación del circuito comercial, prácticamente no dan ganancia y su frecuencia de aparición depende de las posibilidades de sus editores. Es justamente esta situación de marginalidad lo que les permite crear un espacio de experimentación para las nuevas búsquedas. Gociol y Rosemberg aclaran que cuando el fanzine alcanza cierta calidad de edición (sin convertirse en una revista comercial) se los llama “prozines”. Algunos ejemplos de prozines argentinas son *Lápiz japonés*, *iSuélteme!* y *El trapero* (esta última producida por alumnos del maestro Breccia).

La década del 80

A inicios de los 80, según Gociol y Rosemberg, la historieta italiana comienza un proceso de renovación (más estética que comercial) que al terminar la década prácticamente desaparece y estanca al género. Hay quien analiza este proceso explicando que la historieta pierde gran parte de su público justamente a raíz de estas búsquedas. A mitad de los 80 gran cantidad de revistas desaparecen. En Francia se había dado un proceso similar pero allí las revistas fueron reemplazadas por libros.

Barbieri señala que resurge la historieta de autor, la caricatura vuelve a aparecer con mucha fuerza como un modo, quizás más útil que el realismo, de presentar emociones.

El manga⁴¹ japonés alcanza difusión mundial. Una de sus características básicas es, según Carlos Scolari, la gestualidad y los textos telegráficos que permiten una “lectura-scanner”. El autor sostiene que en algunos casos ni siquiera es necesario conocer el japonés para comprender la historieta. Este tipo de trabajos, antiguos en Japón, comenzaron a exportarse al mundo a partir de 1980, acompañados de una promoción general que incluyó ***dibujos animados** (animé), juguetes y merchandising.

La década del 90

Hasta 1974 puede decirse, junto a Gubern, que el lenguaje es el gran protagonista de la historieta. Pero Barbieri señala que luego llegarían el nuevo cómic italiano, la renovación española, la vanguardia neoyorquina de *Raw* y el renacimiento de los superhéroes estadounidenses.

Según el autor, los finales de los 80 pueden considerarse una época postrevistas de autor (en el sentido de espacios que rescataban y validaban la historia del género). A comienzos de los años 90 las revistas generaron espacios para publicar material nuevo con una ausencia casi total de un “discurso propositivo”. Barbieri plantea que la historieta había vuelto a ser puro entretenimiento, para un público, ahora, de cultura media y alta. Pero habían desaparecido las vanguardias. Igualmente, el autor se pregunta qué hubo en los 80 que no respondiera a esta premisa de “simple entretenimiento”.

⁴¹ El manga es un estilo de historieta propio de Japón. Surge durante la posguerra con el personaje “Astroboy”. Luego vendrían “Meteoro”, “Mazinger Z” y “Dragon Ball”.

En los 60 y 70, la historieta vivió su vanguardia. Se presentaba a sí misma como un “instrumento lingüístico y expresivo autónomo”. Al hacer esto conseguía un lugar más firme y se atrevía a autoanalizarse. Según Barbieri, este movimiento generó un boom de nuevos autores y revistas. Pero el espacio que existía para publicar no era lo suficientemente grande como para incorporar, a la vez, lo nuevo y lo histórico. Entre estas dos vertientes, la industria editorial optó por lo nuevo. Estos nuevos autores, entre los que podemos mencionar a los argentinos Muñoz y Sampayo, al no tener que “reivindicar la autonomía” de la historieta, se limitaron a usarla, a poner en juego todas las innovaciones conquistadas en años anteriores, con el único fin de relatar.

Estos historietistas fueron una fuerte influencia para el nuevo cómic italiano. Ellos propusieron lo que Barbieri llama la “actitud neonarrativa”, que implicaba oponerse a la actitud antinarrativa impuesta por los franceses. Barbieri califica esta actitud de postvanguardista, propia de quien busca “reconstruir después de las inevitables destrucciones”.

A comienzos del 2000 surgió en nuestro país una proliferación de casas de ventas de historietas pero sus principales productos provenían de Japón y EE. UU. En Japón, a inicios de esta década se publicaban 300 revistas. Una de ellas, *Shonen Jump*, vendía en ese momento alrededor de 5 millones de ejemplares por semana. Durante el año 2000 se editaron en Francia dos libros de historieta por día. En Japón, durante ese año, se compraron 150 millones de revistas.

Eugenia Almeida

VER: Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX; Breve historia del dibujo animado en Argentina; Chiste gráfico; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Hortensia y Cognigni; Humor gráfico; Humor, política y censura en Argentina; Roberto Fontanarrosa.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARBIERI, Daniele (1993) *Los lenguajes del Cómic*, Barcelona, Ediciones Paidós, Instrumentos Paidós n.º 10.
- GOCIOL, Judith-ROSEMBERG, Diego (2000) *La historieta argentina. Una historia*, Bs. As., Ediciones de la Flor.
- GRASSI, Alfredo J. (1968) *Qué es la historieta*, Buenos Aires, Editorial Columba, Colección Esquemas n.º 88.
- MASOTTA, Oscar (1970) *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Editorial Paidós, Biblioteca Mundo Moderno vol. 39.
- RIVERA, Jorge B. (1992) *Panorama de la historieta argentina*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor S.R.L. Libros del Quirquincho.
- STEIMBERG, Oscar (1977) *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un arte menor*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX

El primer desafío que aparece al abordar el tema es presentar el debate que existe en torno a los criterios para definir qué se considera ***historieta** “argentina”. Veremos que en muchos de los aportes teóricos existen diferentes posturas sobre quién fue el primero en qué. Es necesario plantear que muchas veces se hacen estas afirmaciones sin compartir cuáles son los criterios básicos para definir una historieta o a qué se considera “historieta nacional”. A fin de ser lo más abarcadores posibles, hemos decidido ser flexibles en relación a estos criterios y retomar el planteo de Alberto Breccia, citado por Gociol y Rosemberg, quien señala la posibilidad de considerar historieta nacional a toda historieta realizada en el país.

Este trabajo no pretende ser exhaustivo sino presentar una aproximación a la presencia y el desarrollo de las historietas, en nuestro país, durante el siglo XX. Hemos decidido (al igual que en ***Breve historia de la historieta**) presentar la información organizándola en décadas. Es una de las tantas posibles presentaciones. Cada autor propone su propia división, organizando los eventos en etapas. Hemos optado por la organización en décadas con la intención de no cerrar la mirada sobre una sola de estas propuestas. Creemos también que esta estructura facilita la posibilidad de establecer lazos y relaciones con otros trabajos del libro. Recomendamos, antes de continuar, consultar las entradas ***Historieta** y ***Breve historia de la historieta**.

Algunos rasgos

Muchos autores hablan de una “escuela argentina de la historieta”. Y este es uno de los ejes del debate. ¿Existe o no? ¿La historieta en Argentina tiene rasgos específicos que la diferencian de la producción de otros países? Según Sasturain, esa supuesta escuela no existe. Y no existe “no por defecto sino por exceso”. Con esta frase, el autor alude a la gran heterogeneidad de propuestas y estilos muy diversos entre sí. Una vez planteada esta toma de posición, Sasturain intenta describir ciertas características de la historieta en nuestro país. Si existe un rasgo singular dentro de la historieta argentina, dice el autor, ese podría ser la “diversidad, la riqueza y el peso de las individualidades”. Sin embargo, inmediatamente después, Sasturain pone en duda el hecho de que esta característica nos diferencie de la producción de otros países.

Masotta, en la década del 60, consideraba que la historieta nacional tenía ciertas propiedades específicas: en primer lugar, el rasgo de seguir ciertos aspectos del modelo estadounidense de la década del 30 pero elaborándolo de manera tal que surgiera un nuevo estilo, original, y con “una ideología menos repudiable”. En segundo lugar, el gran desarrollo del género humorístico plasmado en diferentes vertientes como el “humorismo metafísico y delirante” (*Don Pascual* de Bataglia), el “humorismo sociológico” (con las historietas de Divito) y el humorismo de *Mafalda* (siempre reflexivo sobre cuestiones de la vida política y social). Y, en tercer y último lugar, el desarrollo y la popularidad que obtuvieron historietas de tipo folclórico como *Hormiga Negra* (1950), *Fuerte Argentino* (1954) y *Lindor Covas* (1953).

Rivera, por su parte, señala que uno de los rasgos de la historieta nacional es que la mayoría de los trabajos pueden ser ubicados en la línea “del costumbrismo y la observación, cuando no de la crítica de carácter social o sociológico”.

En cuanto al primer punto señalado por Masotta (la relación con el modelo norteamericano), también Sasturain destaca la fuerte influencia de la producción norteamericana en la historieta argentina, particularmente en su etapa de “formación y consolidación” que llegó, en nuestro país,

hasta mediados los años 40. Los modelos a seguir, dice Sasturain, llegaron desde la edad de oro de la producción estadounidense.

Algunas particularidades de la historieta argentina surgen justamente de este cruce: por un lado, la influencia norteamericana (en cuanto a los personajes y el estilo pero no necesariamente en relación a los argumentos); por otro lado, las modalidades no estadounidenses relacionadas con los medios gráficos y soportes, en los que se presentaron las historietas. En Argentina, como en Europa (y en clara distancia con lo que sucedió en EE. UU.), desde comienzos del siglo XX hubo revistas como *Caras y Caretas* y *Tit Bits*. Fue allí donde aparecieron las primeras historietas argentinas y extranjeras.

Sasturain destaca dos características que pueden ayudar a comprender una cierta singularidad. Una, que en Argentina, como en los EE. UU., desde el inicio las historietas fueron un producto para todos (alejándose de lo sucedido en Europa, donde la historieta nace como un producto para ser consumido por el público infantil). Otra, que en Argentina (en este caso distanciándose de los EE. UU. donde reinaron los comics books) apareció un tipo muy específico de revistas de historietas, basados en la diversidad de personajes y en el recurso del “continuará”.

Es necesario señalar que EE. UU. influyó también a nivel comercial. Y que en un momento dado, la interrupción de este intercambio comercial generó la aparición de nuevas historietas hechas “desde acá”. Como veremos al detallar la situación de la historieta en la última década del siglo XX, la relación con los EE. UU. sigue marcando profundamente algunas áreas de la producción historietística nacional.

Pero volviendo a principio de siglo, es necesario señalar que, tal como apuntan Gociol y Rosemberg, la relación entre la historieta estadounidense y la argentina no se limitaría solo a la influencia de la primera sobre la segunda sino al hecho de que nuestro país fue, según dice José María Gutiérrez, uno de los primeros países en publicar las primeras historietas estadounidenses. En 1908, la revista *La vida moderna* publicó la historieta *Happy Hooligan* (de Burr Opper). Sus personajes, aquí, se llamarían “Cocoliche Abraham” y “Don Ruperto”. Era común esta “argentinización” del material extranjero. Se producían así cruces extraños entre elementos argentinos y extranjeros. Según dice Rivera, Argentina, durante mucho tiempo, publicó historietas producidas en los EE. UU. y distribuidas aquí como parte de una política editorial. Estos productos abarataban los costos. Producir una historieta en Argentina era mucho más caro que comprarla a editores de EE. UU., quienes incluso llegaban a regalar estos productos a cambio de estar asociados a algún servicio de noticias.

Un dato que aporta José María Gutiérrez es el hecho de que en estas historietas no aparecía la firma del autor ni el copyright de los sindicatos que comercializaban las historietas. Esto hace pensar en la hipótesis de que las historietas eran simplemente “levantadas” (una forma bastante peculiar de robo intelectual). Gutiérrez menciona el hecho de que si esta estrategia se complicaba, siempre podía recurrirse a dibujantes argentinos, como se cree que sucedió con los personajes de “Viruta y Chicharrón”. Debemos recordar que las historietas se publicaban en revistas populares y no en los diarios, como había pasado en los EE. UU. Según Rivera, fue por esta razón que Argentina tuvo otro ritmo de desarrollo (un ritmo no producido por la velocidad de los diarios). Así, el autor menciona la distancia cronológica que hubo entre la aparición de ciertos subgéneros (la historieta de chicos, la de animales) en EE. UU. y su aparición en nuestro país.

Pero no fue la producción estadounidense la única que dejó sus huellas. Según Rivera, los autores argentinos se basaron en diferentes modelos: la escuela francesa (que encarnó en la revista *Caras y Caretas*), la escuela alemana, la escuela inglesa y la norteamericana. Todas ellas trabajaban en torno a una concepción de arte antiacadémicista, buscando y explorando ciertas líneas que luego derivarían en la aparición de las vanguardias futuristas, expresionistas y cubistas. En las revistas se

presentaba un doble escenario: las páginas “serias” seguían el academicismo mientras que las páginas de ***humor** abrían en las puertas a la búsqueda de las vanguardias.

El comienzo del siglo

Existe una profunda relación entre la ***caricatura** política y el surgimiento de la historieta en nuestro país. J. M. Gutiérrez señala que desde 1815 existían en nuestro país volantes satíricos que trabajaban con recursos caricaturescos. Con el paso del tiempo fueron surgiendo publicaciones que hicieron historia: *El grito argentino*, *La avispa*, *El Torito Colorado*, *El Diablo*. Pero sería *El Mosquito*, el primer periódico de carácter profesional, que optaría por la caricatura como herramienta principal. Según el autor, las primeras historietas argentinas pueden verse en los almanaques que publicaba *El Mosquito* (por ejemplo, el de 1878). J. M. Gutiérrez menciona también historietas aparecidas en *El Petróleo* (1875), *Antón perulero* (1875) y *La Cotorra* (1879).

Sin embargo, no podríamos hablar exactamente de historietas sino de ciertos elementos que van configurando su lenguaje y su constitución. Se trata de secuencias de viñetas, una historia que desarrolla una acción, a veces aparece el uso de la filacteria (como antecedente del globo) pero faltan aún algunos elementos indispensables como las entregas sucesivas (cierta continuidad entre una y otra aparición) y los personajes estables.

J. M. Gutiérrez plantea que así como *El Mosquito* puede ser considerado el periódico que, en la segunda mitad del siglo XIX, afirmó la caricatura como un medio válido de expresión, *Don Quijote* (1896) fue el espacio gráfico desde el cual se llevó la caricatura a sus extremos expresivos. Fue en este periódico donde más secuencias historietísticas se publicaron y donde aparecieron muchos de los recursos que luego darían forma a la historieta moderna.

En 1898 aparece el primer número de la revista *Caras y Caretas*. Hito en la historia del periodismo argentino, en sus páginas se experimentó y se creció desde el lenguaje y desde el dibujo. No sólo la revista en sí marcó una época, sino que lo hizo también a través de los muchos artistas que habiendo trabajado allí se alejaron para fundar otras revistas que, de alguna manera, se habían ido formando a la sombra de *Caras y Caretas*.

En 1904, un año después de haberse alejado de *Caras y Caretas*, Eustaquio Pellicer publica el primer número de la revista *PBT*, que incluiría una propuesta muy definida: todo relato de molde historietístico estaría dirigido a los niños, toda propuesta caricaturesca, a los adultos. En 1907 aparece *La vida moderna*. Allí se reproducen, por primera vez, las historietas norteamericanas. En sus páginas aparecerían *Y su nombre es Maud* (*And her name was Maud*) y luego *Cocoliche Abraham y Don Ruperto* (*Happy Hooligan*), ambas de Burr Opper. Tiempo después publicaría *Los niños terribles* (*The Katzenjammer Kids*) de Rudolph Dirks. En 1912 *Cocoliche* y *Los niños terribles* empiezan a ser dibujadas por artistas locales que, con mucho esfuerzo, intentan continuar la línea original. Todavía no se había incorporado el recurso del globo: la mayoría de las veces el texto se ubicaba por debajo de la viñeta.

En 1909 apareció la revista *Tit-Bits*, que incluía algunas tiras cómicas.

La década del 10

La mayoría de los autores consideran a *Las aventuras de Viruta y Chicharrón* (1912) como la primera historieta argentina. Es en este espacio donde el globo aparece definitivamente como un recurso básico del género. Con “Viruta” y “Chicharrón” se incorporaría un dibujo no realista que, según J. M. Gutiérrez, presentaba “monigotes” que no buscaban parecer personas sino que asumían

su condición de personajes. Publicados a color, presentan también el rasgo de plantear cada plancha como un episodio que mantiene una relación de continuidad con la siguiente aparición.

J. M. Gutiérrez señala la relación entre la construcción argumental de *Las aventuras de Viruta y Chicharrón* (personajes desamparados, expuestos al conflicto por estar siempre en escenarios extraños y ajenos) con la realidad social del país: en 1914 el 30 % de la población argentina eran extranjeros. En Buenos Aires, el porcentaje trepaba al 61 %.

Rivera señala que si bien “Viruta” y “Chicharrón” fueron considerados los primeros personajes permanentes de nuestra historia, otros autores discuten esta posición aludiendo a que eran dibujados por un artista estadounidense. Cuando dicho dibujante dejó de enviar su trabajo, un artista nacional lo reemplazó y la historieta siguió publicándose. Podemos decir entonces, junto al autor, que *Las aventuras de Viruta y Chicharrón* es la primera historieta de personajes fijos que aparece en la Argentina. Por otro lado, la primera historieta de personajes fijos totalmente producida en nuestro país fue *Goyo Sarrasqueta*, de Manuel Redondo, que apareció en 1913 en *Caras y Caretas*.

J. M. Gutiérrez menciona a *Smith y Churrasco* (1913-1915 en *PBT*) como la primera historieta de ambientación intencionadamente nacional que presentó continuidad episódica y serial. Su autor, Pedro de Rojas, publicaría luego *Aniceto cascarrabias* y *Don Salamito y Doña Gaviota*. Fue esta última historieta la que inició una vertiente temática muy trabajada: la de las historietas que refieren al mundo conyugal y familiar. Cuando *Don Salamito y Doña Gaviota* desaparecen (porque mueren), la revista invita a bautizar a los personajes que llegan a habitar la casa de los antiguos personajes que, por razones conocidas, había quedado “desalquilada”. Esta nueva historia se llamó originalmente *Aventuras de un matrimonio sin bautizar*, luego *Aventuras de un matrimonio que saldrá bautizado en el próximo número* y finalmente *Aventuras de Don Tallarín y Doña Tortuga*. J. M. Gutiérrez destaca que esta propuesta estaba marcada por el ***absurdo** y por ***gags** de humor negro y bizarro. Con todos los elementos de la historieta moderna (signos de movimientos, globos, onomatopeyas, juego con las perspectivas, concepto de montaje, etc.) este trabajo de Oscar Soldati jugaría también con la autoreferencia: los personajes se refieren a sí mismos como personajes de la revista. Cuando la revista convocó a un concurso para elegir el nombre de los personajes, ellos leyeron en *PBT* sus propios nombres y decidieron ir a ver al sacristán para que los bautice. Del mismo modo, cuando la revista convocó a un concurso para que los lectores decidieran cuánto tiempo debían vivir los personajes y de qué debían morir, Don Tallarín y Doña Tortuga leyeron, en las páginas de *PBT*, que había un concurso para “matarlos” y comenzaron a desarrollar estrategias para huir de sus asesinos. Estos concursos y las reacciones de los personajes en relación a ellos inauguran un estilo de relación especial con los lectores: ellos son quienes dan nombre a los personajes y quienes eligen algunos de los devenires de su historia. La convocatoria tuvo tanto éxito que aún después de desaparecida la historieta, continuaron publicándose dibujos enviados por los lectores. Esta decisión, con el tiempo, se convertía en un espacio fijo para los lectores en las páginas de *PBT*.

Existió por estos años, también, un remoto antecedente de lo que llegaría décadas después: *El explorador interplanetario* (que sólo duraría tres meses en *PBT*): la primera historieta argentina de ciencia ficción.

En 1916 aparece otro personaje que colaboraría con el desarrollo del género: *Las aventuras del Negro Raúl* de Arturo Lanteri, publicado en *El Hogar*. J. M. Gutiérrez señala que este trabajo, que recurría a textos muy elaborados (cuartetos octosílabos) que aparecían al pie de cada viñeta, presentaba algunos aspectos que marcarían la historieta argentina: un dibujo claro, basado en la síntesis, la creación de distintos planos, el uso de signos de movimiento, la secuencialidad en cuadros y personajes que pueden salir de un cuadro para entrar a otro creando una dimensión

especial del espacio. Basada en un personaje real de Buenos Aires, supone la afirmación de una temática claramente localista: se remite a lugares, personajes y situaciones de la época.

A fines de la década aparece *Billiken*, la primera revista infantil de la Argentina. Logra un gran impacto en nuestro país (llegando a 500 mil ejemplares semanales) y también en otros países (México, Venezuela, Colombia, Perú) a los que se enviaban cerca de 30 mil ejemplares. Si bien *Billiken* presentaba contenidos variados (material de uso escolar, juegos, etc.) la revista publicaba historietas nacionales y extranjeras. Según Rivera, *Billiken* utilizó los criterios de la historieta incluso para producir su material didáctico.

Como dijimos, podemos ver aquí uno de los rasgos de la historieta en nuestro país: no aparece en los diarios (como fue el caso de la historieta estadounidense) sino en las revistas.

Según Gociol y Rosemberg, estos años iniciales estuvieron marcados por un humor muy elemental y previsible. Una de sus características era la presencia de una muletilla que los personajes usaban para rematar y finales que presentaban muy poca variación entre sí. Otra característica señalada por los autores es la fuerte influencia de los comics estadounidenses en esta primera etapa, la cual puede apreciarse fundamentalmente en el aspecto gráfico. Rivera plantea que este período puede denominarse como el de la “historieta paleográfica” “que se inspira en la arcaica plasmación frontal y en la forma de mostrar de la imaginación popular o de cordel”, una estética que reproduce el aspecto de los cartelones de feria.

La década del 20

Al inicio de esta década, *Caras y Caretas*, que tanto había hecho por la historieta argentina, dejaría de publicar nuevas historietas de autores argentinos por más de 10 años. Sin embargo, según J. M. Gutiérrez, el género ya contaba con otros espacios: publicaciones específicas y diarios en los que era incluida. El autor señala dos hechos que marcarían esta época: la aparición de *Billiken* en 1919 (que trae consigo la idea de un público segmentado: los niños) y la aparición de las historietas en el diario (que trae aparejada la idea de un público masivo, no segmentado). Es a partir de la década del 20 y a raíz de estos dos fenómenos (encauzar las historietas al público infantil, por un lado, y la masividad que cobraron al circular en los diarios, por el otro) que se manifiestan ciertas ideas morales que limitan al género en diversos aspectos, fundamentalmente en lo temático.

La historieta internacional ya llevaba cerca de 30 años de vida y la historieta argentina ya tenía su propio lenguaje, cuando, como señala Rivera, los diarios le hicieron un lugar en sus páginas. En 1920, *La Nación* publica por primera vez una historieta: *Bringing Up Father (Trifón y Sisebuta o Pequeñas delicias de la vida conyugal)*, una tira familiar de George Mc Manus. El éxito que obtuvo esta historieta provocó la aparición, en las mismas páginas, de otra tira: *Betty*, de Charles Voight. Luego llegarían a *La Nación* otras historietas: *Cosas que suelen ocurrir* y *Carlitos y su barra*.

Desde mediados de los 20 y durante los 30, el diario *Crítica* (de Natalio Botana) será, según Rivera, uno de los espacios desde los que más se hizo por la historieta nacional y extranjera. En su momento, el diario editaría incluso un suplemento infantil. Dentro de este entorno, Dante Quintero publicaría, en 1927 la historieta *Un porteño optimista* (que luego se llamaría *Aventuras de Don Gil Contento*) donde aparecía, por primera vez, el personaje del Indio Patoruzú (inicialmente bajo el nombre *Curuga Curiguagüigua*). *Crítica* adopta la costumbre estadounidense de publicar las historietas en dos versiones: la diaria en blanco y negro y la dominical a color.

J. M. Gutiérrez señala como un dato llamativamente curioso el hecho de que haya sido *La Nación* quien primero publicó historietas y no, como habría de esperarse, *Crítica*, el diario que luego se convertiría en la plataforma de lanzamiento de historietas que pasaron a la historia. *Crítica*

solía publicar algunas secuencias historietísticas para ilustrar ciertos acontecimientos (por ejemplo, matches de boxeo) y era habitual también que en sus páginas aparecieran caricaturas. *La Nación*, por el contrario, no solía recurrir a la caricatura porque su estilo quizás no se lo permitía. En relación a los límites que la masividad del formato de los diarios le imprimió a la historieta, el autor recupera una idea de Sasturain que, en relación a esto, habló de una “domesticación” de la historieta. J. M. Gutiérrez plantea que los diarios, y su público masivo, exigieron a la historieta que fuera apolítica, acrítica y que se desprendiera de la antigua tradición satírica para dar lugar a un humor “blanco”.

Según Gociol y Rosemberg, esta década estuvo signada por las historietas costumbristas marcadas por una profunda intención moralizadora. El eje estaba puesto en el lugar social de los personajes y no en su psicología. El contexto social estaba marcado por la gran inmigración y uno de los temas en cuestión era la construcción de la identidad nacional.

Los autores sostienen que, al analizar las producciones de la época, puede constatar que el elemento ideológico es el que perdió menos vigencia. En ese plano citan “la discriminación al diferente, el descreimiento en la clase política, el clientelismo, la corrupción, las promesas incumplidas”. En las historietas de esta década puede observarse la mirada de un sector social marcado por lo tradicional y lo conservador. Aparecen en esta mirada “los estereotipos de clase, el desprecio –aunque resulte paradójico tratándose de la historieta– a la cultura popular y los prejuicios respecto de los judíos, los gitanos y otras minorías”. Los autores plantean que aquí se jugaban los efectos del temor de ciertos sectores sociales al avance masivo de la inmigración. El nacionalismo se afianza y uno de los bastiones que ciertos sectores creen necesario proteger es el de la lengua “amenazada” por las influencias extranjeras.

J. M. Gutiérrez señala que si en la década anterior el eje había estado en personajes en conflicto con el medio que los rodeaba, aquí el eje se corría a los conflictos de la vida familiar. El autor destaca que tanto los personajes de *Las aventuras de don Pancho Talero* como los de *Pequeñas delicias de la vida conyugal* se construyen sobre una fórmula que plantea una mujer dominante y un marido sumiso. Sin embargo, mientras que la tira norteamericana plantea una pareja ya instalada en su situación de nuevos ricos, en la tira argentina la pareja está deseando lograr esa posición aunque sea desde la apariencia. Los personajes estadounidenses buscan integrarse, los argentinos, aparentar que pertenecen. Gutiérrez sugiere que esta situación le permitió a la tira argentina mayor capacidad de crítica social.

Según Rivera, en la década del 20 se dan cuatro eventos de gran importancia en la historia de la historieta nacional. En primer lugar, la aparición de un grupo de historietas que dan cuenta de un manejo del género y que determinan un proceso de educación en los códigos de lectura y la conformación de un público claramente heterogéneo. En segundo lugar, la aparición de revistas dedicadas exclusivamente a la historieta (como *Páginas de Columba* y *El Tony*). En tercer lugar, la aparición de Raúl Roux, un dibujante que por primera vez en la Argentina explora la historieta sin la intención humorística, la caricatura y el costumbrismo típicos del género en nuestro país hasta ese momento. Roux dedica gran parte de su trabajo a las adaptaciones de novelas como *Robinson Crusoe* y *La isla del tesoro*. En cuarto lugar, el éxito de las historietas en *La Nación* y *Crítica* provoca que otros diarios incluyan tiras en sus páginas. *La Razón* publicaría *Julián de Montepío*, de Dante Quinterno, primer esbozo de Isidoro Cañones. Otras historietas aparecerían en *La Prensa*, *El Mundo* y *Noticias Gráficas*.

La década del 30

Es en estos años, según Gociol y Rosemberg, cuando empiezan a definirse los géneros dentro de la historieta. Así surge una primera gran división: por un lado la historieta “seria” (adaptaciones de obras literarias, las de aventuras, las fantásticas) y por el otro lado, las “humorísticas”. La

historieta humorística se caracterizaba por su gran poder de síntesis, con diálogos muy breves y sin texto (con esto nos referimos a textos que pueden aparecer por fuera del habla de los personajes, a manera de didaliscas). Por el contrario, las historietas de aventuras casi no tenían diálogo y presentaban largos textos de tipo narrativo que aparecían debajo de las viñetas. Esta forma de presentar la palabra en la historieta de aventuras se mantendría hasta mitad de la década del 40. La historieta de aventuras fue la gran protagonista mundial de fines de la década del 30. En Argentina había aparecido, de la mano de Roux, en la década del 20. El gran dibujante de historietas de aventuras de nuestro país fue José Luis Salinas. Tomando como referentes a grandes maestros como Harold Foster (*El príncipe valiente* y *Tarzán*) y Alex Raymond (*Flash Gordon*), Salinas usa la página entera (y no la tira) y los textos a pie de cuadro (casi nunca usa globo). Gociol y Rosemberg señalan que Salinas da prioridad al efecto de realidad y es por eso que pone tanto énfasis en los detalles (y la documentación necesaria para representarlos) de todo elemento que entre en la historieta. En opinión de Rivera fue Salinas quien inició en nuestro país la “historieta neográfica” cuya característica es apoyarse en el modo de contar del cine.

La historieta comenzaba una época de esplendor. Según algunos analistas, el momento en que más se consumió historietas en nuestro país puede considerarse una etapa que va desde los años 30 a comienzos de los 60. Rivera relaciona esa etapa con “el período de eclosión de la industria nacional y con la definitiva configuración de la Argentina urbana y criollo-inmigratoria”. La fórmula de esta década fue, según Gociol y Rosemberg, “más cuadritos para más lectores”. Comienzan a darse un nuevo tipo de traspase de géneros: algunos programas radiales se convierten en historietas. Un ejemplo de este fenómeno fue *Las aventuras de Carlos Norton*, emitida con mucho éxito como folletín radial de corte policíaco y, en 1935, convertida en una historieta publicada en el diario *Noticias Gráficas*.

Otra vertiente que se afianza en la década del 30 es la de la historieta protagonizada por gauchos. Rivera señala que en 1914, en la revista *Mundo Argentino*, se publicó una historieta de origen estadounidense cuya temática era gauchesca: se llamaba *Sinforiano Charabón*. En el primer número de *El Tony* (1928), Roux había publicado *El tigre de los llanos* donde presentaba la biografía de Facundo Quiroga. Habría que esperar once años para que, en 1939, apareciera el primer personaje gauchesco en la historieta que cumpliera dos requisitos: ser totalmente de producción nacional y ser un personaje de ficción. Se llamó *Cirilo, el audaz*, su autor fue Enrique Rapela y apareció en el diario *La Razón*. Muchas veces, en estas historietas gauchescas, los autores “cruzaban” el devenir de sus personajes con hechos de la historia nacional. Gociol y Rosemberg afirman que la historieta trabajó la línea propuesta por la literatura gauchesca (construida en torno a la figura del gaucho matrero) pero agregando otros roles que también tuvo el gaucho, como el de soldado de fortín o peón de estancia.

En esta década las historietas logran ocupar su lugar, definitivamente, en los diarios. Mientras *Crítica* publicaba el primer suplemento de historietas en colores que hubo en el país, otros diarios como *La Prensa*, *El Mundo*, *La Razón* y *Noticias Gráficas*, incluyen en sus páginas diferentes tiras. Rafael Gutiérrez menciona que entre 1933 y 1934 *Crítica* publicó la revista *Multicolor*, un suplemento literario que aparecía los sábados con trabajos de Borges y Ulises Petit Murat, entre otros. En el número 14 de esta revista aparece por primera vez la historieta *Peloponeso y Jazmín*, la traducción de *Alley Oop* (de Hamlin). Sin embargo, como ya lo hemos señalado, era habitual en ese momento reproducir el dibujo mientras se cambiaba el contenido de los globos. Rafael Gutiérrez menciona una investigación de Annick Louis que atribuye el contenido de los globos a Jorge Luis Borges.

En esta década aparecen, masivamente, las revistas totalmente dedicadas a la historieta. Siguiendo la línea abierta por Ediciones Columba, aparecen en los quioscos *Pololo*, *Mustafá*,

Rataplán, *Barrilete* y *Pif-Paf*, entre otras. Según Gociol y Rosemberg en 1936 la industria editorial dio un salto muy importante. Muchos intelectuales republicanos que huían de España y buscaban refugio en nuestro país, crearon sellos editoriales que impactaron profundamente en la industria editorial. Los autores señalan que, hasta ese momento, quien monopolizaba el mercado de las revistas de historietas era la editorial Columba pero en esta década nace otra gran empresa: la que se construyó alrededor del trabajo de Dante Quintero. En 1936 aparece la revista *Patoruzú*. Tuvo tanto éxito que Quintero contrató un equipo de ayudantes a los que dirigía y a los que no les permitía firmar. El trabajo era controlado por él en todos sus detalles. Podemos ver cómo la historia del género, como producto comercial, estuvo fuertemente relacionada y anclada en personalidades individuales que luego planteaban un trabajo colectivo estrictamente dirigido por el autor. Gociol y Rosemberg detallan que Quintero fue el creador de la primera agencia argentina de historietas, conservando el copyright de su personaje. Esta situación le permitía “mudarse” de un diario a otro con total libertad. En un plano ideológico, los autores plantean que las historietas de Quintero “se volvieron cajas de resonancia de los prejuicios hacia las distintas colectividades y el nacionalismo imperantes en la época”. El blanco principal de los prejuicios fueron los judíos, los gitanos y los japoneses. *Patoruzú* tenía posturas políticas explícitas. García y Ostuni mencionan como primer antecedente político del personaje la tira publicada el 12 de octubre de 1930 (paradójicamente, el día de la raza) en *La Razón*. Allí, el cacique indio apoya abiertamente y de manera entusiasta (incluso convocando a los argentinos al desfile) el golpe militar que Uriburu había dado cerca de un mes atrás. Según relata Steimberg, muchos de los enemigos del personaje en la historieta eran extranjeros. En general, estas figuras eran presentadas basándose en prejuicios: el gitano miente y traiciona, el judío, absolutamente falto de nobleza, es ávido y mezquino. Es la figura del judío la que más se repite en las páginas de la revista. Prácticamente, durante el primer año aparece una vez por número. Steimberg detalla que a *Patoruzú* lo acompañan ciertos elementos “nacionales” como las boleadoras. Lo que anima al personaje, dice el autor, son virtudes gauchas y no indias. *Patoruzú* no viene de una toltería sino de una estancia. Un indio terrateniente en una época no muy lejana a los años en que los indios fueron aniquilados para beneficio de los terratenientes. Divito, creador de *Rico Tipo*, contó que se había alejado de *Patoruzú* porque se veía obligado a retocar las curvas de los personajes femeninos.

En esos años surge también, a través del trabajo de Lino Palacios, lo que Gociol y Rosemberg llaman “personajes de una sola pieza”. Con esto hacen alusión a ciertos personajes que presentan un rasgo muy definido como único eje de personalidad. Pensemos en “Don Fulgencio”, en “Ramona”, en “Avivato”. La insistencia en este rasgo le otorga cierta previsibilidad a la historieta. Se trata de un humor sencillo, un estilo al que Alan Pauls denominó “la infancia de la risa”. Este autor menciona que dichos personajes han pasado a ser conceptos paradigmáticos como la “fulgencidad”, la “ramonidad” y el “avivatismo”. Es por ello que, según Pauls, el lector puede olvidar el aspecto gráfico del personaje pero no la esencia de su personalidad.

La década del 40

La mayoría de los autores coincide en señalar los 40 y los 50 como la época de oro en la historia de la historieta argentina. A mediados de la década aparecen tres revistas que marcan profundamente el desarrollo del género: *Rico Tipo* (1944), *Patoruzito* (1945) e *Intervalo* (1945). Fueron años de tiradas excepcionales (como 300.000 ejemplares de *Patoruzito* y 280.000 de *Intervalo*).

En 1944 sale a la calle el primer número de *Rico Tipo*. Creada por Guillermo Divito, se convirtió en una de las revistas más importantes de la historia nacional (durante sus primeros

veinte años de vida, vendía aproximadamente un millón de ejemplares por mes), llegando incluso a influenciar a historietistas de otros países como España.

Según Gociol y Rosenberg, hasta 1945 el eje que primó en la producción de historietas en Argentina fue la cantidad y no la calidad. Pero en 1945 aparecería *Patoruzito*, una revista donde publicarían algunos de los mejores autores del país. Es necesario aclarar que aquella revista no es la misma, apaisada, que conocemos hoy. No se trata de una revista que se construye alrededor de un solo personaje sino que allí aparecían diferentes personajes, todos nacionales. En la página central, se presentaban las aventuras referidas a la infancia de Patoruzú. Inicialmente, Patoruzú aparece como un personaje secundario de la historieta *Julián de Montepío* (cuyo personaje luego se llamaría Isidoro Cañones). Allí, el indio patagón era una “herencia” que recibía el personaje. Esa historia va “retocándose” con el paso del tiempo. Aquí, hay un profundo giro: se plantea el hecho (contradictorio con el origen del personaje) de que Patoruzú e Isidoro compartieron su infancia.

Rivera señala que en esta década aparece el interés por la transposición. En 1945 aparece *Intervalo*, de Editorial Columba. Las transposiciones se ocupaban de novelas populares y prestigiosas (con autores como Verne, Balzac, Salgari, Dickens, London y Dumas entre otros). Los dibujos transcurrían por una línea naturalista y realista, buscando verosimilitud en base a una fuerte documentación. Tres años después aparece *Aventuras*, una revista dedicada a la adaptación de películas, novelas, éxitos teatrales y obras de teatro. Alberto Breccia, Conrado Nalé Roxlo y Miguel de Calasanz formarían parte del equipo de esta revista.

Aparecen en la escena nacional dibujantes (como Salinas, Torino, Breccia, entre otros) y guionistas que hicieron historia. Rafael Gutiérrez plantea que recién en esta década aparecen las producciones netamente nacionales. A raíz de la crisis producida por la Segunda Guerra Mundial las importaciones de historietas se vieron afectadas y el mercado reaccionó impulsando la creación nacional. Según el autor fue a partir de este momento cuando comenzó a desarrollarse un lenguaje propio dentro del género y se fortalecieron las editoriales dedicadas exclusivamente a historietas. El peronismo, conduciendo el país y mediante políticas sociales, había generado la llegada de obreros provenientes del interior para incorporarlos a las ciudades que crecían a la par de la industria. Estos obreros llegaban provistos de nuevos derechos legales que nunca antes habían tenido. Las ciudades crecían y gran parte de la población alfabetizada no llegaba sin embargo a tener una formación cultural amplia, lo cual creaba un grupo social, muy grande, que necesitaba productos de entretenimiento accesibles para su nivel cultural. Steimberg señala que, en relación a los hechos políticos, hubo muchas más revistas de humor antiperonistas que peronistas. El autor lo relaciona con cierta concepción del peronismo (que tenían muchos intelectuales y artistas) como una especie de “fascismo criollo”. Algunos de los trabajos que reflejaban una visión opuesta a la de Perón eran publicados en revistas como *La Vanguardia* (del Partido Socialista) y, fundamentalmente, *Cascabel*. Eran los primeros años del peronismo. Luego *Cascabel* cerraría, en 1947, y se acotaría la etapa de lo que Steimberg llama “la risa antiperonista”. Del “lado peronista” la revista que más se destacó fue *Descamisada*.

Sobre el final de la década se instala en Argentina la Editorial Abril. Editará la revista *Salgari*, donde publicarían muchos historietistas italianos. Se da un proceso que, con el tiempo, generaría la aparición de nuevas revistas y de un crecimiento en el lenguaje y la temática de las historietas. Se va perdiendo la idea de los héroes estereotipados y se profundiza en la psicología de los personajes.

La década del 50

La historieta se encuentra en pleno boom. La Argentina es uno de los principales consumidores y productores. Rafael Gutiérrez sostiene que gracias a las reformas laborales implantadas por el peronismo, la clase obrera disponía de más tiempo y mayores recursos

económicos para destinarlos a la “diversión”. Oscar Steimberg destaca que al comenzar la década, dos revistas de humor apoyaban al gobierno: *PBT* (con buenos recursos, distribución nacional y apoyo de empresas estatales, la revista retomaba el nombre de una antigua publicación llamada así) y *Pica Pica* (cuya supervivencia estaba atada a la venta y sin apoyos económicos visibles).

Gociol y Rosemberg señalan que en esta década aparece un aluvión de revistas que publica material estadounidense. Existía la creencia de que el público prefería este tipo de producción por lo que, cuando el material era realizado en Argentina, los autores firmaban con nombres que “sonaran” a extranjero o simplemente no firmaban. Esta situación cambiaría a partir de mitad de la década. Se publicaba mucho pero eso no era sinónimo de calidad. De a poco, los lectores fueron comprando menos revistas. Surgió la idea de que lo que el lector argentino prefería eran historietas acordes con su idiosincrasia.

Rafael Gutiérrez plantea que en estos años surge lo que se conoció como “La Escuela Argentina de la Historieta” caracterizada por personajes que rompían con el estereotipo estadounidense y la oposición, rígida e inamovible, entre personajes “buenos” y personajes “malos”. El autor menciona, en relación a esto, a Juan Salvo, el héroe de *El Eternauta*, que siendo un personaje de clase media enfrenta a sus enemigos con “armas” como la habilidad y la solidaridad. Sin superpoderes sino apelando a recursos propiamente humanos.

Intentando competir con *El Tony* e *Intervalo*, Editorial Abril publicó las revistas *Misterix* y *Rayo Rojo*. Poco tiempo después, y gracias al éxito obtenido, la empresa trajo a la Argentina a importantes historietistas italianos entre los que estaba Hugo Pratt. Según Trillo y Saccomano la editorial crecería hasta el momento en que aparecieran las revistas *Hora Cero* y *Frontera*. Oesterheld, cuentan los autores, se fue de Editorial Abril llevándose con él a Hugo Pratt y fundó Editorial Frontera que empezó publicar estas dos revistas que hicieron historia. Con el tiempo, llegarían a tener 5 versiones *Frontera mensual*, *Frontera Extra*, *Hora Cero mensual*, *Hora Cero Extra* y *Hora Cero Semanal*. En estas publicaciones se dio más espacio a las búsquedas de los dibujantes llegando incluso a publicarse una historieta sin texto. Gociol y Rosemberg señalan que estas revistas produjeron un florecimiento del género, previo al auge de la televisión.

En esos años, la historieta argentina de aventuras muestra, según Sasturain, grados altos de singularidad. Particularmente los títulos de Editorial Abril y, a partir de 1957, las revistas *Frontera* y *Hora Cero*. Esas historietas (producidas, en general, entre 1957 y 1962) constituían una producción que no se parecía en nada a las demás producciones del momento. Esta singularidad, este perfil es el que, según sostiene el autor, se ha llamado, (otorgándole una “extensión mayor de la que tiene”), “escuela argentina”. ¿Cuáles eran estas características diferentes? Sasturain enumera: “su realismo humanista”, la “ambientación no convencional”, la “complejidad psicológica” y el “giro violento con respecto a la ideología habitual del medio”. Esa camada de creadores dieron origen a lo que se llamó la obra “de autor”. De este modo, Sasturain plantea que, convirtiéndose en una bisagra en la historia de la historieta, estos trabajos sirvieron como referencia (por oposición o por continuación) a todos los desarrollos posteriores.

Sobre el final de la década, Editorial Frontera fue decayendo al ir perdiendo a sus mejores dibujantes que, tentados por el trabajo en el extranjero, iban dejando sus páginas. Finalmente, la editorial cerraría en 1962.

En esta época, señalan Gociol y Rosemberg, aparece una innovación en el proceso de producción. Dado el éxito de las revistas, se crea la figura del guionista. Así, el trabajo deja de depender de una sola persona (que escribía y dibujaba) y se propone una división de tareas que establece la producción como un proceso en etapas. Con este cambio, “llegan” al mundo de las historietas nuevos profesionales, fundamentalmente periodistas y escritores. Ellos, a su vez,

producen un cambio: se da una etapa de historietas rebosantes de texto que recurren al dibujo solamente como una forma de ilustrar lo que la palabra ya ha planteado.

En 1957, en el contexto del gobierno de la autodenominada Revolución Libertadora, Colombres, más conocido como Landrú, publica el semanario político humorístico *Tía Vicenta*. Según Rivera la revista buscaba captar a los lectores que se habían cansado del estilo impuesto por *Rico Tipo*. El autor afirma que el humor de Landrú es absurdo y paradójico apelando al uso del calambur y el sinsentido. *Tía Vicenta* trajo desprejuicio y renovación y, como lo habían logrado antes otras revistas, impuso modas, giros verbales, tipos sociales y diversos modismos. Era tanta la incidencia que *Tía Vicenta* había logrado en la vida política que en 1957 Aramburu invitó a comer a Landrú para informarle que un grupo de coroneles de la SIDE le exigía el cierre de la revista.

La década del 60

Según Gociol y Rosemberg, esta década representó una bisagra, parecía “una fiesta” que anunciaba, como decía Trillo, “un fastuoso funeral”. Rivera considera estos años como el momento de la crisis del género. La decadencia había alcanzado a revistas como *Hora Cero*, *Frontera*, *Misterix*, *Patoruzú* y *Rico Tipo*. A pesar de haber alcanzado muy buenas cifras de ventas, señala el autor, sobre 1960 dichas revistas pierden fuerza. Dos factores contribuyeron a esta situación: Inglaterra e Italia “tientan” a los mejores historietistas para trabajar en el exterior y México exporta, con mucha fuerza, historietas producidas en ese país que, poco a poco, van ganando terreno en Argentina gracias a una propuesta gráfica más moderna y a menor precio. En 1964 se cierra la segunda época de la revista *Misterix*. *El Tony*, *D’Artagnan* y *Fantasia* (revistas de la editorial Columba) monopolizan el mercado y se da, en palabras de Sasturain, una “producción adocenada, rutinaria en su profesionalismo”.

En esta década se da otro cambio: desaparece el recurso del “continuará”, las historias que se prolongaban de una semana a la otra dejan paso a las historias completas que aparecen en revistas mensuales que incluían ocho o diez historias.

En los 60, señala Rivera, aparece el fin de esa edad de oro que había comenzado en los 30. Las tiradas de revistas de humor no llegan a los 20 mil ejemplares cuando antes se vendía 10 veces más. A finales de la década se puede observar claramente la falta de grandes revistas como lo había sido *Rico Tipo* en su época. Los autores de esta década se dedican fundamentalmente a la palabra, así como tiempo atrás se había privilegiado la imagen: los juegos con el lenguaje y el recurso a la metáfora se reproducen en distintas viñetas. Con respecto a lo temático, surge el humor negro y lo sexual. Paralelamente a este proceso, se da en el mundo, y en nuestro país, una revalorización del género. En 1968, en el Instituto Di Tella, se organiza la Primera Bienal Mundial de la Historieta, con lo cual se comienza a valorizar un género que ya había alcanzado una madurez formal y narrativa y que, en esta década, generaría obras de arte como *Mort Cinder* (de Osterheld y Breccia) y *Mafalda* (de Quino).

Rivera puntualiza que diversas áreas de las Ciencias Sociales (la semiótica, la antropología, la historia del arte, entre otras) comienzan a ocuparse del género. Paralelamente surge un público que legitima nuevas búsquedas en lo formal y lo temático, aparece el erotismo, la crítica social y lo político.

A partir de la Bienal apareció la revista *LD (Literatura dibujada)*, dirigida por Oscar Masotta, cuyo subtítulo era “Serie de Documentación de la Historieta Mundial”. *LD* llegó a publicar tres números hasta principios de 1969. Gociol y Rosemberg interpretan esta situación como una paradoja: en 1968, en el Instituto Di Tella, se organiza la Primera Bienal Mundial de La Historieta, donde, según los autores, la última obra importante databa de por lo menos cinco años atrás.

Lejanas a ese clima de “fin de fiesta” del que hablan Gociol y Rosemberg, surgen *Anteojito* y *Lúpín*. Creada en 1966 por Guillermo Divito y dos colaboradores, *Lúpín* es un caso especial. Durante muchos años (aún continúa siendo editada) incluyó planos, esquemas e indicaciones prácticas sobre diversos temas. Al mismo tiempo que uno leía la historieta, podía aprender aeromodelismo, fotografía, computación y electrónica mediante métodos muy prácticos.

Anteojito surgió de la mano de Manuel García Ferrer. En los años 40 García Ferrer había creado, para *Billiken*, su primer personaje: “Pi-pío”. Ahora, en los 60, creaba una empresa que buscaba competir con *Billiken*. *Anteojito* y *Antifaz*, sus personajes más importantes, habían surgido como ***dibujos animados*** para fines publicitarios. El éxito fue tan grande que poco tiempo después apareció la revista. En ella convivían personajes como Hijitus, Larguirucho y Calculín. Se construiría, así, una competencia importante: los dos colosos de las revistas para niños seguirían disputándose el público durante muchos años.

En 1969 aparece el sello Cielosur cuya propuesta constaba de tres vertientes: las historietas gauchescas de Enrique Rapela (*El huinca, Fabián Leyes*), la revista mensual *Top* (que publicaba historias completas) y las historietas humorísticas (que publicó *Jaimito* y adaptó a sus páginas personajes surgidos de la televisión como El capitán Piluso y Minguito).

Al mismo tiempo aparecen propuestas editoriales basadas en el trabajo de un solo historietista que presentaba toda su galería de personajes. Un ejemplo de esta tendencia son las publicaciones en torno a personajes de Mazzone como Piantadino, Capicúa y Afanancio.

En los años 60, según Rivera, la gran revelación fue Quino. *Mafalda*, nacida por motivos publicitarios para promocionar una línea de electrodomésticos, cobraría vida más allá de ese origen y se convertiría en una de las historietas más exitosas a nivel mundial. Steimberg señala que la aparición de *Mafalda* marcó la profundización del paso de la historieta social a la historieta psicológica. Trillo y Bróccoli definieron el trabajo de Quino con una frase que queremos rescatar: “de una manera tibia y comprensiva asume el mundo en que vivimos como una monstruosidad sin fin”.

La década del 70

En estos años, el interés teórico por la historieta se acrecienta. El Centro Editor de América Latina, entre 1971 y 1972, hizo un lugar en sus páginas para lecturas críticas e históricas sobre la historieta. En “Literaturas marginales” (parte de *Capítulo Mundial*) aparece un ensayo de Rivera y Romano sobre la historieta y la fotonovela. Es la primera vez que una Historia de la Literatura Universal editada en castellano incluye en sus páginas a la historieta. A nivel mundial, esto se había producido en Francia en 1958. En la colección “La Historia Popular” aparecen dos libros de Trillo y de Bróccoli dedicados al ***humor gráfico*** y la historieta. En 1973 se incorpora al programa de la cátedra Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, a cargo de Eduardo Romano, un tema novedoso: la historieta. Y el mismo año, el instituto de Literatura de la Facultad organiza una muestra de Historieta nacional.

La revista *Skorpio* propone, en su número 15, la sección “El club de la Historieta” (de Trillo y Saccomanno) donde se presentan aportes teóricos analíticos y críticos sobre el género. En *Tit-Bits*, Trillo y Saccomanno publican una historia panorámica de la historieta. A mediados de los 70, Oscar Steimberg publica trabajos en los que analiza la historieta desde la perspectiva de la semiótica soviética teniendo en cuenta sus aspectos formales y sus relaciones con otros medios masivos, la literatura y la sociedad. En 1977 aparece el libro *Leyendo Historietas* de Oscar Steimberg y en 1980 *Historia de la Historieta Argentina* de Trillo y Saccomanno.

En el ámbito de la producción, Gociol y Rosemberg señalan que el panorama general de la historieta era el del fin de una época. Editorial Frontera había cerrado. *Patoruzito* había

desaparecido en 1963. En esta década cerrarían *Rico Tipo* y *Patoruzú*. Llegaban masivamente revistas mexicanas que reproducían historietas estadounidenses. La televisión era el nuevo descubrimiento que deslumbraba a todos. Los autores detallan que en este descenso en las ventas hubo un pequeño respiro entre 1972 y 1974. Pero en 1975 llegaría el Rodrigazo, una fuerte y repentina devaluación que afectaría profundamente las ventas provocando que nunca se volvieran a alcanzar las cifras de la época de oro.

Los cambios culturales que se dan en esta década promueven novedades en lo formal y en el contenido. Según Rivera, las historietas se van despegando de ciertas concepciones ingenuas para explorar otras problemáticas. El autor señala que, a pesar de esta crisis, aparecen revistas nuevas como *Hortensia*, *Satiricón*, *Chaupinela* y *Mengano*. Surge una relación nueva entre la imagen y el texto, aparecen nuevos dibujantes (como Muñoz, Enrique Breccia y Altuna), nuevos guionistas (como Trillo, Saccomanno y Sampayo) y un nuevo público. Por otra parte aparecen también tres nuevos espacios: por un lado la contratapa del diario *Clarín* (totalmente dedicada a la producción nacional) y por el otro dos revistas que pasarían a la historia: *Satiricón* y *Hortensia*.

En 1971 aparece *Hortensia*. Su tirada inicial fue de 2000 ejemplares. En 1975 ya había alcanzado la cifra de los 100 mil. En sus páginas aparece el humor picaresco propio de Córdoba. Allí surgen, también, dos personajes emblemáticos de ***Roberto Fontanarrosa***: “Boogie, el Aceitoso” e “Inodoro Pereyra”. Según su director, *Hortensia* expresaba una “geografía del humor”. Un humor inteligente con un excelente manejo del absurdo.

Surgida de un emprendimiento familiar de Cognini y su mujer, Sara Catán, la revista suma humoristas que (salvo Crist e Ian) prácticamente no habían dibujado más que en proyectos publicitarios o en plantas industriales y a los que, según Di Palma, todavía no podía considerarse humoristas profesionales. Di Palma señala que los colaboradores permanentes pasaron a formar parte de la editorial, con una parte de las acciones, considerando como único aporte su trabajo. Con el tiempo, se editarían libros con el material de los primeros números de la revista.

Córdoba se va convirtiendo en una plaza que no sólo produce una gran revista de humor sino que logra organizar, en 1972, la Primera Bienal “El humor y la Historieta que leyó el argentino”. Las bienales se hicieron una costumbre en la ciudad. Participaron grandes artistas (como Lino Palacio, Oski, Oesterheld, Berni y Pratt entre otros) que buscaban un canal de expresión en un contexto de silencio y represión. Si los Salones Bienales del Humor y la Historieta pudieron producirse, eso tuvo mucho que ver con el fuerte impulso que *Hortensia* le dio a estos eventos.

En 1972 aparece la revista *Satiricón* trayendo una propuesta novedosa para la época: una temática basada en el humor negro, lo escatológico y el sexo. Por otro lado, se atrevió a adentrarse en la temática política y social de los años 70. Entre algunos de los que publicaron sus trabajos allí podemos mencionar a Carlos Ulanovsky, Alejandro Dolina, Jorge Guinzburg, Roberto Fontanarrosa, Oski, Garaycochea, Crist, Grondona Withe y Viuti, entre otros. En 1974, dos años después de su aparición, la revista vendía 250 mil ejemplares. Ese mismo año, Isabel Perón la prohíbe por “inmoral”. Un año después, Andrés Cascioli publicaría *Chaupinela* (en la que reaparece la mayoría del staff de *Satiricón*) pero también esta revista sería prohibida por el gobierno.

La apuesta de *Clarín*, en 1973, significó un cambio importante en la valoración del espacio humorístico. Fue el primer diario en dedicar todos sus espacios de humor a autores nacionales. Publicaron allí Caloi (*Clemente y Bartolo*), Bróccoli (*Fafá*), Crist y Fontanarrosa. Esa página, variada en autores y estilos, puede pensarse sin embargo como una unidad. Gociol y Rosemberg señalan el momento en que, al despedirse la historieta de *El Loco Chávez*, los personajes de todas las tiras se “asoman” a charlar con sus vecinos sobre este acontecimiento.

Más allá de estos nuevos espacios, en la década del 70 entran en decadencia revistas famosas como las de Quintero y Divito mientras que otras, como *Intervalo*, *D'Artagnan*, *Fantasia* y *El*

Tony sobreviven adaptándose para poder competir con el predominio de las historietas estadounidenses. Según Gociol y Rosemberg los primeros cinco años de esta década fueron el mejor momento de Editorial Columba. Entre las muchas revistas que publicaba podemos mencionar a *El Tony*, *D'Artagnan*, *Intervalo*, *Fantasia* y *Nippur de Lagash*. Habría que agregar a esto los anuarios y los superálbums. *D'Artagnan* llegó a vender 240 mil ejemplares cada quince días. *Robin Wood* es considerado por Gociol y Rosemberg “el *best seller* de los cuadritos”. Las críticas que suelen hacerse a los productos de la Editorial Columba son la falta de experimentación gráfica, el excesivo moralismo y cierto descuido proveniente de la producción en serie basada en el trabajo de demasiadas personas. Gociol y Rosemberg señalan que estos productos no alcanzaron el prestigio de otros a los ojos de los teóricos. Sin embargo, el público acompañaba y las tiradas crecían. Esto hizo que, en algún momento, Wood se refiriese a su trabajo diciendo “era la historieta justicialista, la que leía el pueblo, la gente más simple”.

Surge otra editorial, con otra propuesta: Ediciones Record lanza a la calle las revistas *Skorpio* (1974), *Corto Maltés* y *Tit Bits* entre otras. Con un trabajo más detallista, el sello trataba de recuperar el estilo de la Editorial Frontera. Aparece así una competencia similar a la planteada, en los 60, entre *Billiken* y *Anteojito*. Aquí los rivales también son dos imperios: Editorial Columba y Ediciones Record. Muchos de los artistas que publicaban en Columba y buscaban un cambio que les permitiera mayor libertad creativa irían a trabajar allí. Ediciones Record propone en sus revistas nuevas historietas a la vez que recupera grandes éxitos de décadas anteriores. En 1976 publica en once fascículos *El Eternauta*. Rivera señala que incluso los títulos de las revistas de Ediciones Record son un homenaje a la historia del género: *Corto Maltés* (en referencia al personaje de Hugo Pratt), *Tit-Bits* y *Pif-Paf* (en homenaje a dos revistas homónimas publicadas la primera a comienzos de siglo y la segunda entre 1937 y 1956).

Según Trillo, Ediciones Record oxigenó el escenario proponiendo una aventura más adulta donde no siempre triunfaba el bien. Aparece la ***sátira** aplicada a la ficción y a la realidad. Pero este principio de cambio se verá truncado por el golpe militar de marzo del 1976. El contexto político era el terror. Las listas negras, la persecución y la represión van cobrando fuerza. Como relata Rafael Gutiérrez, en 1974 Oesterheld había participado con su trabajo en el diario *Noticias*, de extracción montonera. Allí reeditó una de sus historietas más críticas (aparecida originalmente en la revista 2001, en 1970): *La guerra de los Antartes*. Retomando la idea de una invasión extraterrestre que ya había utilizado en *El Eternauta*, Oesterheld situó la acción en las primeras décadas del siglo XXI: allí se planteará una historia enmarcada en el debate de las relaciones entre naciones y el lugar de la Argentina en el contexto mundial. Perón había vuelto a la Argentina, había triunfado la patria Socialista, los EE. UU. habían reaccionado enviando a los marines, el ejército y las milicias obreras se habían unido para defender a la patria y ganar una guerra heroica. El país rememora esa epopeya en un presente de progreso. Y en ese momento llegan los extraterrestres que, con el apoyo de los Estados Unidos, intentan dominar el mundo. Comienza a desarrollarse la lucha. Según Pablo De Santis “no hubo otro texto de la izquierda peronista que trabajara, en forma de ficción, sus proyecciones políticas”. La historieta quedó inconclusa porque Oesterheld fue secuestrado por el terrorismo de Estado.

Según Altuna las historietas serias no pudieron reflejar ciertas vicisitudes terribles de nuestra historia como los desaparecidos, el exilio y la corrupción. Sin embargo, el humor gráfico sí logró hacerlo. La última página de *Clarín* y la revista *Humor* fueron uno de los pocos espacios desde donde se planteaba una oposición. A partir de este fenómeno el autor plantea que en toda Latinoamérica ha sido la vertiente humorística (ya sea mediante ***chistes** o historietas) la que se ha atrevido a cuestionar el poder y ejercer algún tipo de resistencia mientras que la historieta seria se mantenía distante sin hacer referencia a la situación política y social del momento.

En un contexto económico muy difícil y en un momento político de profunda represión y censura, Ediciones de la Urraca sacó a la calle la revista *Humor*. Atreviéndose a cuestionar hechos que nadie cuestionaba (como el mundial de fútbol y la política económica), a entrevistar a personajes incluidos en las temibles listas negras (como Bárbara Mujica, Aída Bortnik, Mercedes Sosa, Héctor Alterio y Pérez Esquivel, entre muchos otros), organizando recitales populares donde sonaban voces que los militares querían acallar, poniendo sobre el tapete el horror de los desaparecidos⁴², *Humor* significó mucho más que una revista, fue un hecho cultural que marcó la historia del periodismo argentino. Según Gociol y Rosemberg, el nivel de la revista era muy desparejo en cuanto a la calidad: junto a trabajos muy logrados aparecían algunos guiones chabacanos. Lo que los autores rescatan claramente de esta publicación es su intención de decir, de opinar, de fijar posición en una época donde esa actitud era muy peligrosa. Dentro de las propuestas de Ediciones de la Urraca aparecen tres revistas que dieron un gran espacio a la historieta: *Superhumor*, *Fierro* y *El Péndulo*. Según Rivera esta última revista formaría parte de una etapa más del cambio en la historieta nacional. Allí se incluyeron materiales relacionados con la literatura, la ciencia ficción, el cine, la música y la historieta.

La década del 80

Los primeros años transcurren, todavía, bajo la dictadura. Trillo apunta que el gobierno militar provocó que los 80 transcurrieran en un clima de metáforas. Como dice el autor, “Se dice una cosa pero se quiere decir otra. Autores y lectores van aprendiendo el penoso lenguaje de las entrelíneas”.

En 1980 aparece *Superhumor*, inicialmente un suplemento especializado de la revista *Humor*. Si bien, al igual que *El Péndulo*, el material no era puramente historietístico había un gran aporte al género. La idea, conducida por Trillo, Saccomanno y Sasturain era trabajar con materiales nacionales. En relación a esto, Rivera destaca la intención de que las historietas transcurrieran en espacios y atmósferas propias del público argentino.

Según Gociol y Rosemberg existe cierta distancia entre la calidad gráfica y los guiones en la historieta argentina. Retomando una idea de Carlos Trillo con respecto al retraso de la historieta con respecto a los temas tratados por la literatura popular y el cine, hay quien plantea que nuestra historieta atrasa en la escritura y no en el dibujo. Gociol y Rosemberg señalan que esta ruptura se iría profundizando en la década de los 80 y en la de los 90: se experimenta, se juega, se avanza desde el dibujo. Aparece en esta década, también, otra tendencia: la ***parodia**, muchas veces volcada al mismo género. La historieta aprende a reírse de sí misma, de sus límites y de sus reglas.

Rivera afirma que los proyectos editoriales parecen ceñirse a un tiempo cada vez más corto. En 1983 aparecen las únicas tres entregas de la revista *Cuero*, dirigida por Oscar Steimberg. En el marco del destape vivido a inicios del gobierno de Alfonsín, *Cuero* es portadora de una novedad: aparece un escritor, trabajando de guionista de historietas, que no recurre al seudónimo: se trata de Dalmiro Sáenz. También en *Cuero* hubo un espacio importante para la revisión crítica e histórica del género. Von Sprecher considera que el regreso a la democracia produjo dos fenómenos: por un lado, la aparición de nuevos autores y nuevas experiencias y, por el otro, la recuperación de un espacio para historietas que se ocuparan explícitamente de aspectos políticos. En esta época, *Fierro* fue la revista paradigmática.

⁴² Es necesario aclarar que, según ha declarado Andrés Cascioli en diversas oportunidades, el tema de los desaparecidos comenzó a “aparecer” en la revista a partir de las cartas de lectores.

El humorista Paz señala que las producciones que se dieron a principios de 1984 eran fundamentalmente historias sangrientas o de ciencia ficción “no future”, muy ligadas a lo que había sido la experiencia de la dictadura militar que acababa de terminar.

En 1984 Oscar Steimberg aparece en la radio con *Oyendo historietas*, un programa nocturno de Radio Belgrano. Ese mismo año aparece la revista *Fierro*, cuyo subtítulo era “*Historietas para sobrevivientes*” (un subtítulo que marca toda una postura con respecto al momento histórico que se vivía). Según Gociol y Rosemberg, *Fierro* aparece en un contexto en el que los antiguos liderazgos van disolviéndose. La revista propone una revolución que sacude el estilo implantado por Editorial Columba y Ediciones Record. La revolución incorpora a los autores nacionales que sólo eran publicados en el extranjero; invita a los nuevos creadores a participar en sus suplementos, promueve concursos para que los lectores publiquen en sus páginas y, como señala Sasturain, relaciona definitivamente la aventura con la circunstancia nacional. La relación entre historieta, literatura, pintura y cine se profundiza y da sus frutos.

Fierro daría cabida a los mejores historietistas del momento: Trillo, Breccia, Sampayo, Muñoz, Sanyú, Nine y Solano López, entre otros. A través de sus concursos permitió el surgimiento de nuevos creadores como Pablo De Santis y Max Cachimba. Gociol y Rosemberg señalan que con *Fierro* se da un fenómeno particular: al proponer, oponiéndose a la estandarización de la producción, la experimentación en todos sus campos, la historieta gana lectores interesados en lo experimental pero no especialmente inclinados a este género. Al mismo tiempo, pierde algunos de los lectores tradicionales, ajenos a este gusto por la experimentación. Este fenómeno, surgido en los 80, se va profundizando y provoca que un género popular, en la búsqueda de cierta calidad, pierda lectores y se convierta en un género de culto “seguido sólo por lectores especializados en descifrar códigos complejos”.

Según Rafael Gutiérrez, *Fierro* produjo una renovación del género a través de tres vertientes: la adaptación de obras literarias a un lenguaje renovado que planteaba una nueva relación entre palabra e imagen (trabajando sobre textos de Echeverría, Viñas, ***Julio Cortázar**, Borges y Puig, entre otros); el tratamiento de temas que hasta ese momento no habían sido trabajados (como la guerra de Malvinas, la represión estatal y los conflictos sociales); y el desarrollo de ciertas técnicas que renovaban el lenguaje de las historietas (desbordes del cuadro, ausencia de texto, el uso de acuarelas y una tendencia, en cuanto a la lógica del relato, más orientada a lo expresivo y lo lírico que a lo narrativo).

Fierro era dirigida por Juan Sasturain. Editó 100 números, hasta 1992. Rafael Gutiérrez menciona que la revista se afianzó en un momento en que las demás revistas (como *Patoruzú*, *Patoruzito*, *Isidoro* y todas las de editorial Columba) sólo publicaban reediciones. El autor plantea que el espíritu de *Fierro* se basaba en la intención de producir una literatura que fuera más allá de la temática de aventuras que había predominado en décadas anteriores. En 1984 aparece, dentro de la revista, la serie “La Argentina en pedazos”. Se presentaban aquí obras literarias nacionales transpuestas al lenguaje de las historietas. A cada edición la acompañaba un artículo de Ricardo Piglia. Según Rivera, la serie buscaba presentar una historia de la violencia argentina través de la ficción. Autores muy conocidos trabajaron sobre *El matadero* de Esteban Echeverría, *Los dueños de la tierra* de David Viñas, *Mustafá* de Armando Discépolo y Rafael José De Rosa y *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, entre otros. Esta inclinación por las transposiciones ya había tenido sus antecedentes: la revista *El péndulo* había publicado, en 1979, trabajos sobre obras de Lovecraft, Edgar A. Poe y los hermanos Grimm. *Superhumor*, por su parte, editó historietas basadas en obras de Arlt, Soriano, Cortázar y Manuel Puig. Gutiérrez señala que este trabajo en equipo significó una importante lectura de la literatura argentina. La serie tuvo tanto éxito que en 1993 Piglia editó un libro, con ese mismo título, donde se recopilaban algunas de las producciones. A partir de 1985 *Fierro* publica la historieta *El sueñero* dibujada y escrita por Enrique Breccia, una historieta en la

cual se plantea todo un ideario político que enlaza las imágenes de Perón y Rosas como si se tratara de un líder “suprahistórico”. Esta línea de la revista *Fierro*, señala Rafael Gutiérrez, influyó fuertemente la producción de otros países como Italia y URSS. En la ex Unión Soviética, siguiendo el camino abierto por *Fierro* y *Humor*, aparecieron historietas que comenzaban a cuestionar algunos aspectos del régimen.

En los 80 surgen otras expresiones importantes: Rep acompaña el nacimiento de *Página/12*, en 1987, con su tira diaria. Aparecen también los libros que recopilan historias completas aparecidas originalmente como tiras continuadas. Rafael Gutiérrez señala que este cambio de formato se debió fundamentalmente a la existencia de coleccionistas que buscaban una presentación de mayor calidad.

Gran parte de las historietas producidas en el país eran vendidas a Italia, España e Inglaterra. El mercado inglés se había cerrado después de la Guerra de Malvinas. Italia comenzaba a atravesar el proceso, señalado por Gociol y Rosemberg, del cual hablamos antes: la experimentación en la historieta se traducían en la pérdida de los lectores más tradicionales. Al final de la década las ventas bajaron muchísimo en ese país y muchos historietistas argentinos dejaron de exportar su trabajo. Por último cabe destacar, como lo hacen Gociol y Rosemberg, que en los años 80, Argentina reacciona a dos fenómenos surgidos mundialmente en los 70: la importancia de la historieta francesa de autor y el crecimiento de los fanzines en los Estados Unidos. Así, aparecen en nuestro país los primeros fanzines de producción nacional y avanzan las modalidades under y experimentales.

Según los autores, las vías de comunicación entre grandes editoriales y el público habían quedado cortadas después de la revista *Fierro*. Esta situación produjo un vacío en el campo editorial que propició, a su vez, la aparición de propuestas autoeditadas. Gociol y Rosemberg plantean que lo que en los 80 fue una propuesta alternativa, en los 90 se convertiría en, quizás, la única alternativa. En los fanzines es habitual que una sola persona escriba, dibuje, edite y distribuya su propia revista. Muchas veces el intento no llega a editar un segundo número. Los autores identifican múltiples factores que se sumaron para propiciar la aparición de los fanzines en nuestro país: la vuelta de la democracia y el movimiento cultural que la acompañó, el abaratamiento tecnológico (a través del fotocopiado) y la convocatoria de *Fierro* como un detonador de nuevas búsquedas, entre otros. Un solo fanzine alcanzó tanto éxito que pasó del circuito underground al comercial: se trata de *Cazador*, que con el tiempo sería publicado por Ediciones de la Urraca.

La década del 90

El interés teórico en la historieta, surgido a fines de los 60 en nuestro país y que se consolidó durante décadas, generó, según plantea Rafael Gutiérrez, una abundante producción teórica en la década del 90. Sin embargo, la producción de historietas pasaba por un momento crítico. A fines de la década del 50 en nuestro país existían cerca de 60 revistas de historietas de producción nacional. Entre todas, vendían alrededor de 1,3 millón de ejemplares por mes. A comienzos de los 90, la producción era prácticamente nula. Las revistas agonizaban o ya habían muerto; los dibujantes y guionistas comenzaban a conseguir éxito en el exterior. Internet, como vía de comunicación facilitó este cambio de mercado.

A fines de la década, las grandes editoriales argentinas dedicadas a la historieta habían perdido todo su poderío. Ediciones Record vendió derechos a Italia y Editorial Columba sólo publicaba reediciones. La propuesta de Quintero se repetía en unos *Patoruzú*, *Patoruzito* e *Isidoro* reeditados una y otra vez con pequeños e imperceptibles cambios. Como señalan Gociol y Rosemberg “las publicaciones están a la vista en los quioscos, pero los lectores ya no las ven”.

En Argentina desaparecieron las grandes editoriales especializadas en las historietas. Sin embargo, muchas personas insisten en pequeños emprendimientos que mantienen vivo al género. Los avances tecnológicos alientan estos emprendimientos. Un aspecto a destacar es la solidaridad que parece surgir de este tipo de creación. En 1998 se creó la Asociación de Historietistas Independientes, alrededor de la cual se reunieron 30 revistas basadas en la autoedición. Este tipo de acuerdo cooperativo les permitió intercambiar datos y experiencias que apoyan y alientan la edición.

Cuando un fanzine alcanza una buena calidad de edición, sin llegar a transformarse en una revista comercial, hablamos de prozine. Gociol y Rosemberg mencionan los tres prozines argentinos más importantes de los últimos años: *Lápiz Japonés*, *El Tripero* y *iSuélteme!*

Lápiz Japonés, creada por Diego Bianchi y Sergio Langer, está en un punto intermedio entre una revista y un libro. Allí se experimenta en forma y contenido y, según Gociol y Rosemberg, cada número presenta una propuesta distinta que, para ser desmenuzada, requiere una mirada entrenada en el zapping. *El Tripero*, creada por alumnos de Breccia, trabaja sobre la idea de la historieta de autor y, muchas veces, se dedica a la adaptación de textos literarios. *iSuélteme!* dedica cada número a un solo tema (los 70, la policía, Dios) y sobre ese tema trabajan los distintos integrantes del equipo, muchos de ellos antiguos miembros de la revista *Fierro*.

Iván Lomsacov hace un breve repaso de las revistas específicamente de historietas publicadas en Córdoba en la década del 90. Las características que unieron estas producciones fueron la producción independiente, hecha a pulmón, una tirada pequeña y una distribución informal y limitada. El aspecto técnico, obviamente, era modesto: se trabajó en blanco y negro en el interior y bicromía en las tapas. Entre esta camada de revistas, Lomsacov menciona a *Filo (Historietas al Filo)*, creada por un grupo de artistas plásticos y algunos profesores universitarios del área de Ciencias Sociales. Esta era, según el autor, “la más underground en su estética y contenido. Ideológicamente conservadora y hasta revulsiva”. Atreviéndose a experimentos en el aspecto gráfico, *Filo* apareció en 1987 y tuvo una vida de tres números.

Agujón Imposible surgió a fines del año 1990 en un taller de historietas del Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos. Allí encontraron su espacio algunos de los autores que habían participado en *Filo* pero también se dio lugar a una “nueva camada” de creadores. Llegó a publicar 8 números. *Quinta Fase*, que sólo llegó a editar su número inicial, apareció también en 1990. *Nada de Nada* (1994) también corrió esta suerte. En 1994 aparece *Che Loco, Fanzine*, que alcanza su número 5 en 1997. De distribución limitada, se basó fundamentalmente en la divulgación y opinión sobre el género. En 1996 apareció *Pájaros Negros*, revista que se propuso una vida de número único, que a su vez albergaba una sola historieta a la que Lomsacov considera un “poemeta”. *El Hombre Sopapa y Otras Historias* y *El Garca* aparecieron en 1997. Si bien todas estas revistas tuvieron una circulación restringida, Lomsacov destaca que se las reconoció en círculos especializados y todas ellas hicieron su aporte al desarrollo del género.

Los primeros años del siglo XXI

A fines de la década del 90 se dio la “primavera de los fanzines”. Después del 2001 vuelven a surgir muchas revistas, ninguna de difusión masiva, la mayoría de ellas alentadas por este espíritu cooperativista que parece flotar sobre la producción de historietas. Surgen grupos independientes que siguen apostando al género. Entre ellos se puede mencionar a un grupo de dibujantes santiagueños que edita *Homicidio*, la editorial cordobesa Llanto de Mudo y El círculo del cuadrado, una asociación de historietistas mendocinos. Algunos de los eventos que los mantienen conectados y

reunidos son Aquelarre, Leyendas (Rosario), Imaginario (Santiago del Estero) y el evento anual de La productora (Buenos Aires).

Actualmente, la producción se debe, fundamentalmente, al esfuerzo de historietistas y editores independientes. Poco a poco, sin apoyo estatal y sin subsidios, se han ido creando redes de producción que hacen crecer, paulatinamente, la cantidad de autores y publicaciones.

En Rosario se realiza un encuentro anual de historietistas. En esta ciudad, también, surgió la Asociación de Historietistas de Rosario (AHÍ) que organiza el encuentro “Leyendas” y trabaja en la conformación de una red solidaria de distribución de historietas del Mercosur.

Una marca de la época son los artistas que trabajan, desde el país, para publicar en las grandes editoriales extranjeras. En los últimos años, algunos de los personajes más conocidos de la historieta mundial son producidos en Argentina y enviados a sus países vía Internet. Compañías muy importantes a nivel mundial, como DC comics, Disney o Warner, buscan contratar mano de obra argentina.

Eduardo Risso, cordobés residente en Rosario, dibuja *Batman* para DC comics. Walter Carzon dibujó *La Sirenita* para Disney, durante un año. Luego lo llamarían de Warner para trabajar en Looney Toones. Su relación continuaría con el trabajo en *Pinky y Cerebro*. En 2004, el dibujante es invitado a París para especializarse en el dibujo que esta empresa requiere de las “princesas de Disney”. En 1996, un compañero de Carzon, Leonardo Batic, es contratado para dibujar *Space Jam*, la historieta que acompañaba la película de dibujos animados. Jorge Santillán, cordobés, dibujó la tapa de la célebre revista *Mad* en su versión alemana en 2005. Es uno de los pocos argentinos que trabajan sobre el manga. En el mismo año se encargó de dibujar *Duel Masters* en su versión alemana.

Juan Bobillo, en colaboración con el guionista Carlos Trillo, ya lleva siete libros publicados en Europa. Desde Buenos Aires, dibuja *She Hulk* (la sobrina del increíble Hulk) y *El Hombre araña*. Leonardo Batic señala que la presencia de argentinos se da en todas las grandes editoriales del exterior. Sugiere que se busca esta mano de obra en particular, no sólo por ser excelentes artistas sino porque, al no haber una educación formal en la Argentina en relación la historieta, el historietista argentino está acostumbrado a aprender “de todo” y a resolver, con más rapidez, todo tipo de dificultades en relación a su trabajo. Leo Manco, Ariel Olivetti y Quique Alcatena han trabajado para las grandes editoriales norteamericanas Marvel y DC comics. Tomás Giorello ha publicado en la prestigiosa revista *Heavy Metal*. Santiago Scalabroni y Fabián Wanda Gattino han trabajado para Disney dibujando al *Pato Donald*.

Por último, y dentro del contexto de la necesaria revalorización del género, cabe destacar que en el año 2005 un grupo de profesionales de la educación y la cultura crearon el Movimiento Banda Dibujada, una propuesta “federal y para toda Latinoamérica”, cuyo objetivo principal es “reivindicar la lectura, la edición, el rescate y la creación de obras de historieta para niños”. Su nombre alude a una “banda” (grupo de personas) y es, al mismo tiempo, la traducción de *bande dessinéé*, como se denomina a la historieta en Francia, uno de los países fundamentales en la historia del género, donde durante el año 2000 se publicaron dos libros de historietas por día. Como primeras medidas, este movimiento cultural publicó su manifiesto e inauguró su página web (www.bandadibujada.8k.com) donde puede consultarse información de todo tipo sobre las historietas y, en caso de desearlo, sumarse a la iniciativa. Banda Dibujada considera una injusticia el desinterés editorial, en Argentina, por la publicación de historietas para niños. Reclaman, por otra parte, que las historietas no deben quedar confinadas a las revistas como único formato posible sino que es necesario implantar el formato de libro que favorece una práctica lectura intensiva, dándole al género el aspecto material y formal que se merece.

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Breve historia del dibujo animado en Argentina; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Hortensia y Cognigni; Humor hecho por mujeres; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Humor, política y censura en Argentina; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALBERTO, Celina (2006) “Fiebre amarilla” en *La voz del interior*, Córdoba, 16/7/06.
- ALTUNA (1986) “El humor y el comic” en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- BARBIERI, Daniele (1993) *Los lenguajes del Cómic*, n.º 10, Barcelona, Ediciones Paidós, Instrumentos Paidós.
- BIRMAJER, Marcelo (1988) *Historieta, la imaginación al cuadrado*, Buenos Aires, Ediciones Dialéctica, Colección Cultura y Sociedad.
- BRÓCCOLI (1986) S/D en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- COGNIGNI, Alberto (1986) S/D en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- CROCE, Juan (1998) “El club de la historieta en Córdoba. Amigos y socios de la tira” en revista *Umbrales*, año 5 n.º 9, Octubre, Córdoba.
- DI PALMA, Roberto (1988) “Hortensia el renacimiento del humor nacional. Primera parte” en revista *Umbrales*, año 5 n.º 9, Octubre, Córdoba.
- GOCIOI, Judith-ROSEMBERG, Diego (2000) *La historieta argentina. Una historia*, Bs. As., Ediciones de la Flor.
- GRASSI, Alfredo J. (1968) *Qué es la historieta*, Buenos Aires, Editorial Columba, Colección Esquemas n.º 88.
- GUTIÉRREZ, José María (1999) *La historieta argentina: de la caricatura política a las primeras series*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.
- GUTIERREZ, Rafael (2003) “El rosismo y el peronismo en la historieta” en *Abordajes y perspectivas*, Salta, Argentina, Dirección General de Acción Cultural, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación de la Provincia de Salta.
- LANDRÚ (1986) “Divagaciones sobre el humor” en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- LOMSACOV, Iván (1998) “Con pasión de fan”, en revista *Umbrales*, año 5 n.º 9, Octubre, Córdoba.
- MASOTTA, Oscar (1970) *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Editorial Paidós, Biblioteca Mundo Moderno vol. 39.
- MATALLANA, Andrea (1999) *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, UBA.
- MENDELEVICH, Pablo, (1982-1986) “Las revistas” en *Crónicas del periodismo*, Cuadernos de Historia Popular Argentina, Bs. As., Centro Editor de América Latina.
- MERCADO, L. D. (2005) “Dibujantes argentinos” carta del lector Lucio Daniel Mercado, revista *Rumbos* n.º 90, Bs. As., 15/05/05.

- RIVERA, Jorge B. (1986a) "El humor: renovaciones y planteos" en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- (1986b) "... una compadrada contra el terror" en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- (1992) *Panorama de la historieta argentina*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor S.R.L. Libros del Quirquincho.
- RODRIGUEZ, Emanuel (2005) "La amarga sonrisa de la memoria" Entrevista a Andrés Cascioli en *La Voz del Interior*, Córdoba, 15/05/05.
- (2006) "El humor de hoy está cerca del poder" Entrevista a Andrés Cascioli. *La Voz del Interior*, Córdoba, 13/07/06.
- RUSSO, Edgardo (1994) *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires, Espasa, Humor gráfico.
- SASTURAIN, J. (1998) "La Argentina en cuadros" en revista *Umbrales*, Córdoba, año 5 n.º 9, Octubre, Córdoba.
- S/D (2000) "El comic de la resistencia" en revista *Viva*, Bs. As, 09/07/00.
- S/D (2001) "Desde que es presidente, De la Rúa perdió el sentido del humor" (entrevista a Landrú y Nik), revista *Gente*, Bs. As., 03/07/01.
- S/D (2005c) "Nace en Argentina un movimiento cultural que apoya la creación, edición y difusión de la Historieta para niños" en revista *Imaginaria* n.º 152, 13 de abril de 2005, Bs. As., versión digital disponible en: www.educared.org.ar/imaginaria.
- S/D (2005d) "Made in Argentina" revista *Rumbos*. Buenos Aires. Año 2, n.º 88, 30/04/05.
- STEIMBERG, Oscar (1970) S/D en MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Editorial Paidós, Biblioteca Mundo Moderno vol. 39.
- (1977) *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un arte menor*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- (1986) "Risa peronista, risa antiperonista" en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- TRILLO (1986) S/D en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- TRILLO y SACCOMANNO (1986) S/D en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- VALLE, Roberto, (2006) "Hasta el infinito y más allá" en revista *Rumbos*, año 3 n.º 152, Buenos Aires, 23/7/06.
- VILLALBA WELSH, Emilio (1986) "Cascabel" en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- VON SPRECHER, Roberto (1998) "Aventura y desventura de la historieta realista argentina" en revista *Umbrales*, Córdoba, año 5 n.º 9, Octubre.
- WADEL, Leonardo (1986) s/d en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.

Breve historia del dibujo animado en Argentina

Según la división planteada por Raúl Manrupe, la historia de los ***dibujos animados** en Argentina puede pensarse en tres grandes períodos: la época de las películas del pionero Quirino Cristiani; un período de “caída posterior” (a la que el autor relaciona con la decadencia del “apogeo conservador” que marcó a nuestro país en las primeras tres décadas del siglo pasado); y una última etapa, a comienzos de este siglo, en la que la producción de dibujos animados toma una fuerza notable. Así como la segunda etapa mencionada por Manrupe se caracteriza por la falta de recursos, la imposibilidad de acceder a las nuevas tecnologías y la escasa difusión de los trabajos, la tercera etapa se caracteriza por una serie de factores que convergen para hacerla posible: el avance en nuevas tecnologías y una situación cambiaria que permitió acceder a ellas.

- Ormaechea relata que en 1915 Quirino Cristiani (Italia; 1896-1984), trabajaba haciendo la ***caricatura** política que cerraba el noticiero en Actualidades Valle. Al año siguiente Cristiani realizó el corto (de un minuto de duración) *La intervención de la provincia de Buenos Aires*. En 1917 presentó una ***sátira** política sobre la figura de Hipólito Irigoyen: *El Apóstol*. El film duraba 70 minutos y fue el primer largometraje de dibujos animados de la historia del cine. El éxito fue tan grande que se proyectó, 7 veces por día, durante 3 meses. Fue esta producción la que, según Ormaechea, determinó la adopción de proyecciones continuadas, por secciones, con la presentación de una sola película. En 1918 Cristiani filmó su segundo largometraje de animación, *Sin dejar rastros*, cuyo tema era la Primera Guerra Mundial. El gobierno censuró y confiscó el film, retirándolo de cartel el mismo día de su estreno. A partir de 1923 el cineasta produjo películas científicas y humorísticas.

En 1927 hizo sus primeros cortos publicitarios para la Metro Goldwyn Mayer. Cuatro años después realizó el primer largo animado sonORIZADO (con discos sincronizados): *Peludópolis*. Fue estrenado el 16 de septiembre de 1931. Manrupe apunta que su estreno fue parte de los festejos del primer aniversario de golpe de estado de 1930 y que Félix Uriburu, presidente de facto, estuvo presente en ese acto. En 1938 apareció *El mono relojero*, un cortometraje basado en el personaje de Constancio C. Vigil.

En 1942 Disney viajó a la Argentina, para el estreno de *Fantasia*, con la intención de contratar a Cristiani para hacer películas con personajes sudamericanos. Cristiani no aceptó la oferta pero recomendó a Molina Campos. Cuando Disney vio las producciones de este artista plástico, lo contrató para llevarlo a los EE. UU.

En 1962, todo lo que Cristiani tenía en relación a su trabajo, se perdió a raíz de un incendio en su laboratorio. En 1981, el gobierno italiano lo condecoró como “precursor italiano del cine animado mundial”. En 1982, el gobierno argentino le otorgó una pensión vitalicia y le ofrecieron diversos homenajes. Murió, en Buenos Aires, en agosto de 1984. No existen copias de *El apóstol* ni de *Peludópolis*.

- En 1933, Juan Oliva fundó la Compañía Argentina de Dibujos Animados. Catalán, ex ayudante de Cristiani, en 1940 produjo *La caza del puma*, primera película latinoamericana animada y parlante. También realizó una importante labor docente. En la década del 40 fundó los Estudios Oliva (o Instituto Sudamericano de Dibujos Animados), considerada la primera escuela de dibujos animados en nuestro país.

- En 1938, el noticiero *Sucesos Argentinos* incorpora algunas animaciones con dibujos de Ramón Columba.

- Según relata Ormaechea, Quinterno había trabajado en EE. UU. en los estudios de Max Fleischer y de Walt Disney. Al volver, quiso hacer una película con rasgos locales pero con distribución en EE. UU. Si la película tenía éxito, Quinterno preveía una serie. Se asoció con una empresa alemana. Manrupe señala que probablemente fueron los problemas de insumos (parte de ellos provenían de una Alemania en plena Segunda Guerra Mundial) los que hicieron que solo llegara a producirse el material necesario para un mediometraje. Quinterno decidió, entonces, producir un corto de 16 minutos (*Upa en apuros*) que fue estrenado en 1942. Ormaechea apunta que no tuvo éxito y fue un fuerte fracaso económico. Quinterno se retiró del trabajo en dibujos animados. Según el autor, la película tenía alto nivel técnico y cumplía con los estándares vigentes a nivel internacional. Como mucho material producido en Argentina, no existen actualmente copias de ese corto.

- Desde mediados de la década del 40 hasta mediados de la década siguiente hubo muchos proyectos independientes. Entre ellos, Ormaechea menciona el trabajo de José Burone Bruché quien produjo distintos cortos, algunos de ellos inspirados en el *Martín Fierro* y en el *Fausto* de Estanislao del Campo. En 1945 filmó *Los consejos del Viejo Vizcacha*, un corto de 10 minutos. Cinco años después, dice Manrupe, fundó los “Estudios Argentinos de dibujos animados América – Producciones Burone Bruché” desde los cuales produjo múltiples cortometrajes de tipo didáctico y recreativo, junto a cortos publicitarios.

Ormaechea destaca otro proyecto independiente: el de Irena y Karen Dodal, dos checoslovacas residentes en EE. UU. que en 1947 llegaron a la Argentina, contratadas por el ministro de educación Ivanissevich, para hacer dibujos animados didácticos. Tiempo después, las Dodal fundarían el estudio Argencolor que funcionó también como taller escuela.

En 1947 se estrena, en *Sucesos Argentinos*, un corto de 8 minutos (*El arte del dibujo animado*), a través del cual se le explicaba al gran público las técnicas de la animación.

A inicios de los 50, Jorge Caro produjo una serie de cortometrajes centrados en un personaje (“Plácido”, una vizcacha macho) al estilo de los dibujos norteamericanos en boga. Manrupe señala que estos trabajos fueron uno de los escasos intentos argentinos de construir un personaje de dibujos animados con cierta continuidad en el tiempo.

Según el mencionado teórico, hasta la década de 50 los medios que influyeron en los dibujos animados fueron el cine y el ***humor gráfico**. En los 50, señala Ormaechea, aparecieron dos fuertes factores: la influencia de Norman McLaren y la aparición de la televisión. McLaren fue un realizador escocés que se atrevió a cruzar los límites de lo que hasta ese momento se consideraba producción cinematográfica. Muchas de sus técnicas, inusuales, se popularizaron rápidamente. Una de ellas era la de pintar directamente los dibujos sobre la película de celuloide.

- Manrupe sostiene que fue la publicidad la que permitió la construcción de una industria que cobijó a nombres ya consagrados y a los nuevos creadores. Esta industria provocaría el surgimiento de instituciones como la Cámara Argentina del Film Publicitario de Dibujos Animados en 1960 y la Asociación de Productores de Dibujos animados en 1961. Ese mismo año se llevó a cabo el Primer Festival de Dibujos Animados Argentinos.

La aparición de la TV. generó un nuevo campo de trabajo. Con estas nuevas áreas, surgieron nuevas productoras. Hacia 1960, dice Ormaechea, los dibujos animados protagonizaban el 50 % de los anuncios de televisión. De esa época son las famosas ardillitas de ginebra Bols, “Mac Perro” (el personaje de Constantini que despedía a los espectadores a la hora de irse a dormir), el informativo

infantil *Billiken* y Doña Tele (una serie diaria de pequeños episodios que iban conformando una historia).

Entre 1958 y 1964 –señala Manrupe– se da una época de auge del cortometraje. Diversos factores coincidieron para que esto se produjera: un movimiento desde los cineclubs y la crítica sumado al entusiasmo de cierto público, el fin de las restricciones que había impuesto el gobierno de Perón y una legislación que, buscando promover la producción de cortos, les otorgaba las mismas prerrogativas que a un largometraje.

Otra vez la publicidad se convertía en el motor de la producción. El autor relata que al ser derrocado el gobierno de Perón, cayeron con él algunas leyes que habían prohibido la publicidad en los cines. Caídas estas restricciones, las producciones apuntaban otra vez a la publicidad cinematográfica. En este contexto aparece el trabajo de Oscar Desplats, quien funda Producciones Story, donde aparecen algunos de los dibujos animados publicitarios que hicieron historia: los mosquitos de Raid y las perritas Vieníssima para Tres cruces, entre otros. Otro creador destacado en los dibujos animados publicitarios fue Jorge Martín (Catú), responsable de Bananita Dolca y la adaptación de “Fido Dido” para Seven Up.

La importancia de la presencia del dibujo animado en la publicidad se vio reflejada en personajes, mencionados por Manrupe, como los hombrecitos de Tres Plumas, la pareja de alemanes de la cerveza Bieckert, los gatos de la aspiradora Yelmo, el diablo de calefones Orbis y “suavechito-suavechito” de Vívere. Según el autor, esta etapa entró en decadencia al comenzar la dictadura militar, que no dejaba espacio libre para el ***humor** y la fantasía.

- Dentro de la relación publicidad-dibujos animados y en un contexto en el que muchas marcas buscaban tener un personaje asociado a sus productos, aparecieron “Anteojito y Antifaz”, de García Ferré. Manrupe detalla que surgieron en un microprograma televisivo con una duración de dos minutos en los que se incluía la mención de algunos anunciantes. Los personajes tuvieron tanta repercusión que pasaron al mundo gráfico y consiguieron su propia revista. En 1964 apareció *Anteojito*. Siempre disputando el mercado editorial con *Billiken*, seguiría publicándose hasta el año 2000. Dado el éxito de la revista, los micros televisivos fueron desapareciendo de la pantalla. Ormaechea menciona que en 1966 Canal 13 le ofreció a García Ferré producir una tira animada: en 1967 apareció por primera vez “Hijitus”, en presentaciones de un minuto por día que seguirían en el aire hasta 1974. El personaje fue tan exitoso que aparecieron, gracias a él, empresas colaterales: el merchandising y hasta un programa de televisión llamado *El club de Hijitus*. Esta serie de dibujos animados es considerada por algunos autores como la primera en Argentina.

En 1969 García Ferré comenzó a trabajar en un largometraje que recién podría estrenarse en 1972. La película de Anteojito y Antifaz (*Mil intentos y un invento*) necesitó el trabajo de 120 personas. La crítica fue muy favorable y llegó a compararla con el trabajo de Walt Disney. Ormaechea detalla que todos coincidieron en el valor de la película salvo el doctor Florencio Escardó, un famoso médico de niños, que cuestionó la producción a través de un análisis que se publicó en el diario *Clarín*. El análisis se basaba en cuestionar algunos aspectos del film: la ausencia de relaciones familiares afectuosas, la ausencia de figuras femeninas (salvo la bruja, representante de todo lo malo y lo odioso del ser humano), la falta de vínculos filiales (un tío, Antifaz, que no se ocupa de cuidar a su sobrino y no está dispuesto a dar la cara) y la propuesta de ver al dinero como valor supremo. Esta crítica, publicada en un diario de la importancia de *Clarín*, nos permite ver cuánta repercusión tuvo el film en su época. La película se repuso en 1984 y en 2001.

En 1973, García Ferré produjo su segundo largo, *Las aventuras de Hijitus*. No se trataba de una producción original sino de la reposición de tres aventuras emitidas por TV, esta vez proyectadas en color y mejoradas en su técnica.

En 1975 llegó *Petete y Trapito*, que sería reestrenada en 1988. Ormaechea acerca un dato curioso. Al editarse la película en video, se eliminaron de ella todas las imágenes de “Petete” y pasó a llamarse simplemente *Trapito*.

Manrupe relata que en 1978, García Ferré se dedicó a trabajar sobre la mascota del Mundial de fútbol. “Mundialito”, el gauchito, protagonizaría una serie de cortometrajes en los que se “aconsejaba” a la gente cómo debía “comportarse” durante el campeonato de fútbol. Recordemos que fueron muchos los medios gráficos del país que se esforzaron en colaborar con la “limpieza de imagen” que deseaba llevar a cabo la dictadura militar. En 1983, García Ferré terminó su tercer largometraje, *Ico, el caballito valiente*. Manrupe señala que el film tuvo problemas con la censura. Ciertas fuentes consultadas por el autor dicen que los problemas se debieron a la inclusión de la música de Mikis Theodorakis, otras fuentes hacen referencia a ciertas lecturas políticas que podían hacerse sobre la película. La historia hablaba de un caballito que, al entrar a trabajar en el palacio del rey, descubría la corrupción del poder. Kriger y Portela señalan que al gobierno seguramente le molestó una historia en la que “desaparecían caballos de los establos sin que nadie dijera nada”. La película pudo estrenarse, finalmente, en 1987.

- En 1970 apareció en Canal 13 “Mac Perro” (de Carlos Constantini), un personaje que invitaba a los niños a ir a la cama cuando se hacían las diez de la noche. Fueron muchos los personajes que cumplieron este rol en relación al horario de protección al menor. Manrupe señala, entre otros, a “El mono relojero”, “Patoruzito”, “Casimiro”, “Anteojito” y “Oakly”.

- En 1971 nació el proyecto de llevar a *Mafalda* al formato de los dibujos animados. Después de mucho trabajo por parte de un equipo de 40 artistas, se descubrió que el largometraje no era más que la acumulación de ***chistes**. Eso hizo que se pensara en utilizar el material para una serie de microprogramas. Finalmente se produjeron 230 tiras de noventa segundos que fueron emitidas, dos años después, en medio de las tandas publicitarias de Canal Once, en dos horarios diarios. Manrupe afirma que si bien el material era de muy buen calidad, faltaba ritmo y las voces adjudicadas a los personajes fueron muy criticadas por el público. En 1981 se compilaron esos cortos para “armar” un largometraje. Quino dijo, mucho tiempo después, que no estaba conforme con aquel proyecto que contrariaba su visión del personaje.

- A mediados de la década del 70, muchos creadores comenzaron a exiliarse. Paralelamente, apunta Ormaechea, surgieron tecnologías que permitieron abaratar los costos y así, alentar las producciones. Sobre el fin de la década, la informática colaboró con nuevos experimentos. Se dio un pequeño repunte y se exportaron avisos publicitarios dentro de América Latina. Aparecieron diferentes escuelas. En los años 80 se produjo una fuerte renovación tecnológica. Por primera vez, a finales de la década, la incorporación de la informática permitió colorear digitalmente una publicidad.

A principios de los años 80, se creó un nuevo circuito. Algunos estudios (como Hanna-Barbera) mandaban, desde los EE.UU., voces y guiones y en Argentina se creaban los dibujos, los fondos y los personajes secundarios. Ese trabajo volvía a ser enviado a EE. UU. donde se copiaba en celuloide, se lo pintaba y se lo filmaba.

Manrupe destaca que puede verse mano de obra argentina en series de los 80 como *Los Pitufos*, *Scooby Doo*, *Rambo* y *Pacman*. Este tipo de intercambios se vieron interrumpidos, según el autor, durante el gobierno de Menem cuando la convertibilidad (el dólar uno a uno con el peso) hizo que contratar mano de obra argentina ya no fuera un negocio para las grandes productoras norteamericanas. Luego, los vaivenes económicos argentinos hicieron que, otra vez, la situación

variara: en diciembre de 2001, al caer la convertibilidad, el mercado volvió a abrirse para los argentinos que desearan (y pudieran) trabajar para el exterior.

- Ormaechea detalla que desde mediados de los 80 a principios de los 90 surgió una paradoja: Por un lado crecían las señales temáticas en cable, programas como *Las aventuras de Hijitus y Caloi en su tinta*⁴³ tenían muchísimo éxito y en el mundo se imponían propuestas como los Simpson y la nueva generación de películas de Walt Disney. Por otro lado, la animación argentina no lograba insertarse en el mercado internacional, fundamentalmente por falta de capital. Los costos eran altos y muchas agencias publicitarias no consideraban rentable hacer publicidades con dibujos animados. Poco a poco, dice Ormaechea, fue surgiendo una asociación más fuerte entre los dibujos animados en largometraje y la televisión. Como ejemplo, el autor menciona al personaje de “Dibu”, surgido en 1995 a partir del programa televisivo *Mi familia es un dibujo*. Fue tan grande el éxito de esta propuesta que en 1997 se estrenaría la película *Dibu*, en 1998 *Dibu 2, la venganza de Nasty* y en 2002 *Dibu 3, la gran aventura*.

En la década del 90, destaca Manrupe, se pudo acceder a tecnología de punta (en este caso, tecnología digital) lo que, sumado a la presencia de multimedios interesados en invertir, produjo un nuevo repunte de la producción de dibujos animados. Es en este contexto, y a partir de la asociación de producciones García Ferré y Telefé, que aparece *Manuelita*, film basado en el personaje de María Elena Walsh. La película fue un enorme éxito en las boleterías pero la crítica especializada coincidió en verla como un exponente pobre del género en cuanto a su argumento y al desarrollo técnico. Cuando *Manuelita* fue elegida como representante argentina para los premios Oscar, se desató una fuerte polémica. Manrupe relata, como un dato de esta polémica, la creación de Nicolás Tosún, animador del estudio Creatoons, en uno de cuyos cortos el personaje se ahorcaba al recibir la noticia de la nominación.

Dado el éxito que había tenido *Manuelita*, comenzaron a forjarse otros proyectos pero ninguno de ellos logró alcanzar el éxito que había conseguido la película de García Ferré. Según Manrupe, las películas que surgieron de estos intentos, además de no ser redituables, se caracterizaron por un bajo nivel artístico y por la falta de nuevas ideas en los argumentos y las realizaciones. El autor menciona en este marco a: *Cóndor Cruz*, *Los Pintín al rescate* y la saga de “Dibu”. En el año 2000 se estrenó *Corazón, las alegrías de Pantriste*, film que, según el autor, profundizaría esta línea de trabajo pobre en cuanto al desarrollo argumental y técnico. Si bien no repitió el éxito de público que había tenido *Manuelita*, alcanzó una taquilla de un millón de espectadores.

A finales del siglo, la mayor accesibilidad a las computadoras y la aparición de programas informáticos como Flash hicieron que en nuestro país muchos intentaran producir cortos de dibujos animados para ser enviados al exterior. Manrupe señala algunos personajes aparecidos entre 1999 y 2003: *Tino y Gargamuza*, *Vida de sapos*, *Chico pobre*, *Orson* y *Pato Baratuchi*, entre otros. El autor plantea que así como los fanzines tuvieron su época de auge en 1997 y 1998, la animación ocupó ese trono en los años que marcaron el cambio de siglo. Posiblemente los más destacados fueron *Mercano, el marciano* y *El mono Mario*. *Mercano, el marciano* apareció en 1997 (en la señal de cable Much Music) y tuvo tanto éxito que pudo llegar al formato de largometraje. *El mono Mario* apareció en el año 2000 en la web y en 2003 llegó al cable (también en Much Music). Según precisa

⁴³ Desde 1990, Caloi mantiene su espacio televisivo *Caloi en su tinta* a través del cual difunde diferentes trabajos de animación producidos en todo el mundo. Sencillo, generoso, didáctico, este programa ha servido como un importante medio de difusión en Argentina del trabajo en animación producido en todo el planeta. En el año 2006, *Caloi en su tinta* se convirtió en una sección del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Manrupe, la versión televisiva dejaba de lado los aspectos más duros de la tira y sólo en la web podía accederse, previo pago con tarjeta de crédito, a los capítulos sin censura. Actualmente son muchísimos los trabajos en dibujos animados a los que puede accederse a través de Internet.

Ormaechea señala que 2002 fue un año complicado para las producciones de dibujos animados. *Dibu 3* resultó un fracaso y el reestreno de *Mil intentos y un invento* tampoco funcionó. En este año apareció una producción rosarina: *Micaela, una película mágica* (de Rossana Manfredi), en la cual interactuaban actores, dibujos animados tradicionales y animación tridimensional. En 2004 apareció *Patoruzito* (con música de Los Nocheros, León Gieco y La Mosca) y rápidamente se convirtió en un éxito en las boleterías. Ante este panorama, el autor se pregunta si la asociación con los multimedios es el único camino posible para la producción de largometrajes animados. El autor se pregunta, también, por qué sobrevuelan sobre estas producciones una imagen de “lo nacional” que remite a “iconos estereotipados como el cóndor, el indiecito o los paisajes patagónicos”.

Como cierre, Ormaechea plantea que en Argentina existen, actualmente, dos vertientes en lo que se refiere a la producción de los dibujos animados. Por un lado, los grandes éxitos infantiles como *Dibu la película*, *Los Pintín al rescate*, *Manuelita*, *Corazón*, *las aventuras de Pan Triste* y *Patoruzito* (fundamentalmente, producciones de Patagonik Film Group y Producciones García Ferré). Por el otro lado, existe una producción independiente de tipo experimental, no masivo, generalmente orientado al público adulto.

La producción de dibujos animados que se ha dado en los últimos años queda evidenciada por la importancia de las muestras y los festivales organizados en torno a ellos. En Córdoba se realizaron la Primera muestra de animación argentina (1997), la Jornada de cine de animación y Primera muestra competitiva de animación argentina (1998), la Muestra de animación cordobesa “Sea lo que CEA” (1999), las Jornadas de animación independiente Córdoba (2001) y ANIMA, Jornadas de animación de Córdoba (desde 2003 a la fecha), organizada por el Cine Municipal Hugo del Carril. También es importante destacar la cantidad de talleres, seminarios y cursos para la producción de dibujos animados.

Eugenia Almeida

VER: Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX; Gag (del cine a la literatura); Historieta; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Humor, política y censura en Argentina; Metáfora y humor.

BIBLIOGRAFÍA

- MANRUPE, Raúl (2004) *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Bs. As., Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- MOLINARI, Beatriz (2006a) “Momentos”, *La voz del interior*, Córdoba, 16/06/06. Versión digital disponible en: <http://www.lavozdelinterior.com.ar/nota.asp?nrc=420419&can=224&nprt=1>.
- (2006b) “El primero”, *La voz del interior*, Córdoba, 16/06/06, versión digital disponible en: <http://www.lavozdelinterior.com.ar/nota.asp?nrc=420418&can=224&nprt=1>.
- ORMAECHEA, Luis (2005) “El cine de animación en la Argentina: una historia de mil y un intentos” en *El cine también es un juego de niños*, Buenos Aires, Cuadernos de Cine Argentino n.º 4, INCAA.

S/D (2005b) "Posmodernidad. Los animé japoneses: espejo de un mundo sin héroes ni utopías".
Nota publicada en versión digital www.hoylauniversidad.unc.edu.ar, Córdoba, Dirección de
prensa de la UNC, 27/05/05.

El chiste gráfico como género periodístico de opinión

A partir de los avances tecnológicos que permitieron que la prensa gráfica fuera una realidad, el ***humor** buscó un lugar en sus páginas para decir “otras cosas” y para decirlas “de otra manera”. Temas, modos y enfoques que el periodismo “serio” no podía permitirse. Lo que parecía un simple entretenimiento fue convirtiéndose en uno de los géneros más críticos y comprometidos del periodismo de opinión. Sin embargo, aún hoy, en los textos teóricos, el humor aparece confinado al rol de un simple recurso. Si se reconoce alguna de sus variantes, como el ***chiste gráfico**, se le adjudican rasgos de otros géneros sin reconocerlo como un género propio.

Creemos que el ***chiste** gráfico puede, en algunos casos, funcionar como un género del periodismo de opinión, un género propio y específico. Y como tal, aunque pueda compartir algunas características con otros géneros, presenta ciertas singularidades que lo hacen diferente.

Daniele Barbieri señala que la ***historieta** no es un género sino un lenguaje; no es un tipo de discurso sino “un *ambiente* donde se producen discursos”. Basándonos en esto podemos decir que el chiste gráfico es un ambiente, un lenguaje a través del cual puede expresarse el periodismo de opinión. Así, cuando el chiste gráfico funciona como uno de los géneros del periodismo de opinión (cosa que no siempre sucede) debe ser considerado un género propio y no una versión diferente de otros géneros. Es necesario definirlo a partir de sus regularidades y señalando sus características. Presentaremos algunas de estas características, acompañadas por ejemplos. Los ejemplos consisten en la descripción de algunos chistes gráficos de Carlos Ortiz. Estos chistes fueron publicados en el espacio “El tema” del diario *La Voz del Interior*, el periódico con más tradición en Córdoba. Todos ellos tienen como temática central las elecciones para gobernador de Córdoba de 1998.

- Hablamos de un discurso humorístico. Como tal, rompe con ciertas regularidades que se suponen básicas de un artículo de opinión (la no ambigüedad, la búsqueda de un lenguaje unívoco, etcétera). Según el planteo de Ana B. Flores, el humor ejerce una política libertaria, lo que implica cuestionar las posibles respuestas ante la ley. Al no cuestionar a la ley en sí, sino a las posibles respuestas ante ella, queda claro que el humor no propone una programática alternativa. Si postulara *una* solución cerraría ese camino libertario y perdería una de sus diferencias claves con los demás géneros del periodismo de opinión. El humor deja en suspenso las certezas sobre verdades absolutas. Y ese “poner en suspenso” implica también una estrategia de opinión. Un tipo de opinión que consiste en “abrir el juego” para mostrar que existen múltiples alternativas. El 8 de noviembre de 1998, Ortiz publicó el chiste “Seducción”. En él vemos a dos hombres conversando. Uno, sosteniendo el diario, dice “Kammerath⁴⁴ bajó las tarifas de llamadas a larga distancia y Mestre⁴⁵ va a bajar las tarifas de Epec⁴⁶” a lo que el otro responde “Me parece que si continuamos en la franja de los indecisos vamos a seguir ligando.” Lo que subyace aquí es “otra posibilidad” que rompe con las leyes de la democracia: conviene no decidirse entre uno u otro candidato porque es durante la campaña cuando estos benefician a la gente. Sólo cuando los políticos compiten entre ellos, los ciudadanos obtienen algo. Puede pensarse que, en cuanto asuman, se pierde toda posibilidad de que “trabajen para la gente”.

⁴⁴ Representante del partido peronista.

⁴⁵ Representante del partido radical, candidato a gobernador.

⁴⁶ Empresa provincial de energía eléctrica.

- El chiste gráfico tiene como función principal entretener al lector mediante una evaluación, un juicio sobre la realidad. Sin embargo, su estructura no es similar a la de otros géneros de opinión. Por el contrario, se asemeja claramente al periodismo informativo. Según Lorenzo Gomis, lo que nos presenta el chiste gráfico es una noticia con dos características singulares: se trata de una noticia gráfica e imaginaria.

Si hablamos de una noticia gráfica nos referimos a una presentación radicalmente diferente a la de los otros géneros. La imagen y el texto conforman una unidad indivisible. El significado se construye tanto con una como con otro y, particularmente, con el juego que se establece entre ellos. Si hablamos de una noticia imaginaria, hacemos alusión al hecho de que aquello que se cuenta no ha sucedido en la realidad sino que es producto de la imaginación del autor. Gomis resume su explicación diciendo que “el dibujante trata de decir la verdad fingiendo que dice mentira”. Sin embargo, ese relato imaginario puede estar referido a personajes o situaciones reales y tener una vinculación directa con noticias que estén circulando por la vida política de ese momento.

El primer chiste publicado luego de las elecciones fue “Sin palabras” (21/12/98). Allí podemos ver a De la Sota⁴⁷, disfrazado de torero, en pose triunfal. A su lado, un pequeño chanco tirado en el piso, con una espada (de las que se usan en las corridas de toros) clavada en el lomo. Todo el chiste remite a los sobrenombres de los dos candidatos. A De la Sota se lo conoce como “el gallego” (y es muy fácil asociar la profesión de torero con la procedencia española) y a Mestre como “el chanco”. La imagen juega con estas palabras (los sobrenombres) que dicen sin decir.

- Podemos considerar el chiste gráfico como un género intergenérico, dado que se refiere a los mismos hechos que los medios de información pero dándoles un tratamiento diferente, ya que los comenta con la libertad que otorga la ficción. Justamente por tratarse de una ficción, no podemos decir que el chiste gráfico explique la realidad sociopolítica. Podría decirse que la interpreta (en sentido amplio) refiriéndonos con esto al hecho de proponer una cierta mirada sobre la realidad a través de relaciones entre distintos temas. Sin embargo, no puede interpretar de la manera en que lo hacen el editorial o el comentario. En el chiste gráfico se juzga la realidad social a través de una invención cuya característica básica es la síntesis. Mediante un relato ficticio (que no necesita argumentaciones que lo sustenten) se presenta una evaluación. El hecho de ser un relato de ficción (que puede referirse, veladamente, a sucesos y personajes de la realidad) implica que las opiniones que aparecen allí no pueden ser nunca explícitas ya que remiten permanentemente a lo no dicho, a elementos sobreentendidos cuyo significado completará el lector.

El 16 de diciembre de 1998, Ortiz publicó el chiste “Villancico”, allí aparecen De la Sota y Mestre (angelicamente vestidos) cantando un villancico que hace referencia a su intención de ocultar los gastos de la campaña. Lo que los personajes cantan desmiente esa actitud angelical e inocente que pretenden presentar. La posición corporal de ambos es similar: cada uno sostiene un papel en sus manos, tienen los ojos bajos en dirección al papel (o quizás cerrados) y están prolijamente peinados. Por último; De la Sota y Mestre comparten el globo (y por lo tanto el discurso), se plantean como iguales, conforman un “nosotros” que se opone a un “ellos” al que hay que ocultarle el dinero que se ha gastado en la campaña.

- Aunque el chiste gráfico está firmado, su autor no habla por sí mismo sino que lo hace, mediante la ficción, a través de los personajes. Esos “otros”, que hablan, no son citados sino “mostrados”; sus gestos, sus actitudes, su vestimenta están a la vista del lector. Esto marca una diferencia muy grande con los demás géneros del periodismo de opinión. Algunos personajes que pueden aparecer en el chiste gráfico aluden a roles más o menos estereotipados de la sociedad.

⁴⁷ Candidato a gobernador por el partido peronista.

Estos personajes están (salvo excepciones) ausentes en los demás géneros de opinión. Es a través de esta estrategia (los personajes “comunes”) que ciertos humoristas incorporan las voces que circulan por la calle, los decires de ciertos grupos sociales que están ausentes en los demás géneros. Estas “voces sociales” permiten (aunque no siempre se haga a través de ellas) hacer cierto tipo de evaluaciones que casi nunca se dan en los otros géneros y que difícilmente puedan permitirse. El chiste gráfico, al ofrecer el recurso de los personajes, proporciona libertades que no tienen los otros géneros.

En el chiste “Rivales” (04/12/98), un hincha de Belgrano y otro de Talleres⁴⁸ comentan la agresión entre los políticos. El diálogo entre los personajes propone una analogía entre el fútbol y la política:

Hincha de Talleres: “Colega, ¿vio cómo se están agrediendo los políticos?”

Hincha de Belgrano: “¡Qué imprudentes! Lo único que falta es que el Juez Perrotta” suspenda la elección”.

Ambos personajes aparecen, desde lo visual, como estereotipos (usan la camiseta y gorro de su equipo, uno lleva el pelo cortado a la “cubana”⁵⁰, el otro está sin afeitado), pero utilizan un lenguaje que les es ajeno; un lenguaje formal y educado (el hincha de Talleres llama “colega” al de Belgrano y este califica a los políticos como “imprudentes”). La ***ironía** se evidencia en la presentación de dos personajes que podrían representar de por sí la violencia (los barras bravas, los “habitantes” de las canchas, donde suelen darse disturbios y peleas) y que, sin embargo, aparecen evaluando negativamente el comportamiento agresivo de los políticos, considerándolos un sector tanto o más violento que el de los hinchas de fútbol.

Tengamos en cuenta que el chiste gráfico puede fijar agenda en el sentido en que lo hacen, en general, todos los géneros periodísticos. El hecho de que se “hable” (o no) de determinados actores y acontecimientos contribuye a que la opinión pública tome una posición (y a veces se pronuncie) con respecto a ellos.

- Al aportar evaluaciones y “voces” de grupos sociales ausentes en los demás géneros y por constituirse en un tipo de opinión claramente diferente, puede adjudicársele al chiste gráfico una función pedagógica distinta a la que se atribuye a los artículos de opinión. El humor, por su política libertaria, no sólo puede abrir el espacio de “lo decible” en un momento dado sino que puede colaborar también a que los ciudadanos pongan en cuestión sus actitudes ante las normativas que los rigen. Mostrar algunos de los múltiples caminos ante la ley, que no son solamente (como suele creerse) el acatamiento o la desobediencia. Si bien en general no busca mover a la acción, no sería extraño que, a partir de la función pedagógica a la que acabamos de referirnos, el chiste pueda colaborar en la generación de cambios en la sociedad (sin orientarlos en una dirección determinada sino simplemente alimentando el impulso de cambiar).

En el chiste “Idiosincrasia” (04/01/99) una turista le pregunta a un típico “guaso” “¿Cómo son los cordobeses?” a lo que este responde “Hasta julio somos correligionarios, después compañeros”. Esta respuesta rompe con (o transgrede) las identidades partidarias sugiriendo que quizás no haya tanta diferencia entre pertenecer al radicalismo o al peronismo. No sólo se transgreden aquí las normas relativas a las identidades partidarias (que, según lo dicho por el

⁴⁸ Dos de los clubes de fútbol más importantes de la ciudad de Córdoba.

⁴⁹ El Juez Perrotta suspendió partidos de fútbol para prevenir la violencia en los estadios.

⁵⁰ El corte “cubana” consiste en llevar el pelo muy corto sobre el cráneo y largo en la nuca.

personaje, se definirían *después* de las elecciones y no antes). Se propone una estrategia de acción en la no acción (como en el chiste “Seducción” que plantea como más beneficioso permanecer entre los “indecisos”). Se plantea una identidad en permanente cambio pero que implica ser siempre igual (ser el que cambia), pertenecer al grupo que gobierna. Esto se relaciona directamente con la voluntad de adherirse al lugar que el otro nos otorga en el discurso: si habla De la Sota somos “compañeros”, si habla Mestre somos “correligionarios”.

- El chiste gráfico puede considerarse una forma de mediación en el seno de la sociedad que, en general, toma como objeto del cual reírse, al sistema político. Volvamos a tener en cuenta los chistes “Idiosincrasia” y “Seducción”, en los que aparecen claramente señaladas ciertas miserias de nuestra democracia. Pensemos también en el chiste “Sin palabras” donde se denuncia la violencia de la política (que se convierte en una lucha mortal) y el personalismo.

Creemos que se le permite al chiste gráfico hacer este tipo de evaluaciones justamente por el juego propuesto entre lo real y lo ficticio (nadie se animaría a discutir un chiste de la misma manera que puede discutirse un editorial, un comentario o una columna) y por su carácter no programático. Quizás sea esta característica (la de no proponer una ley alternativa) una de las razones que ha limitado al humor a un lugar secundario entre los géneros y le ha permitido sobrevivir en épocas de censura.

- Creemos que el chiste gráfico puede anticipar el desarrollo de ciertas tendencias sociales. No se trataría de un pronóstico en sentido estricto (lo que implicaría un análisis previo) sino de un cierto talento que tenga el humorista para detectar elementos que están latentes en la sociedad (aunque no se manifiesten abiertamente todavía).

- El chiste gráfico puede romper ciertas reglas que rigen en el periodismo de opinión, diferenciándose claramente del “periodismo serio”. La opinión que presenta va más allá (o “en otra dirección”) que la opinión planteada desde los demás géneros. No sólo propone una determinada lectura sino que demuestra que las lecturas posibles son múltiples. Volvemos a señalar aquí los chistes “Idiosincrasia” y “Seducción”.

- Podemos considerar entonces al chiste como “otra opinión”. Diferentes autores recuerdan el clásico cuento de Andersen: un niño es el único que se anima a gritar la verdad que todos ven pero nadie asume: el emperador está desnudo. Si enlazamos esta idea sobre la función del chiste, a lo dicho por Flores en torno al carácter no programático del humor, podemos señalar una de las diferencias básicas entre el chiste gráfico y los demás géneros del periodismo de opinión: estos últimos al “denunciar” la desnudez del emperador pueden permitirse (salvo el editorial, que *debe* hacerlo necesariamente) opinar sobre qué ropa debería llevar. El chiste gráfico no. Si lo hiciera, dejaría de practicar una política libertaria.

- Por último, podemos señalar que el chiste gráfico reclama un lector modelo que sea capaz de leer esta noticia gráfica e imaginaria, relacionarla con personajes y acontecimientos reales y comprender cuál es la evaluación que se plantea. Para ello necesita reconocer los sobreentendidos con los que se maneja el chiste. Como vemos, el humor trabaja en un laberinto de espejos que nos remiten siempre a un “algo más” que está supuesto. Así como los lectores confían en el comentarista porque lo reconocen como un especialista, en el chiste gráfico el lector busca un cierto modo de ver el mundo. El estilo que va creando el autor se convierte en una de las marcas más claras del género. Es justamente la opinión de esa persona en especial lo que se busca. La posibilidad de encontrar, en clave de humor, aquello que los ciudadanos querrían decir.

Posiblemente, el chiste más adecuado para ejemplificar estos dos últimos puntos sea, otra vez, “Sin palabras” (aquel que muestra al torero “gallego” junto al cadáver del chanchito).

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX; Humor ante la ley ; Humor gráfico; Humor y vida cotidiana; Humor, política y censura en Argentina; Juegos de palabras; Las caricaturas de Mahoma; Metáfora y humor.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARBIERI, Daniele (1993) *Los lenguajes del Cómic*, Barcelona, Ediciones Paidós, Instrumentos Paidós n.º 10.
- BLOCK, Herb (1989) “La Caricatura” en AA.VV., *La Página Editorial*, México, Editorial Gernika.
- FLORES, Ana B. (2000) *Políticas del humor*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- GARGUREVICH, Juan (1982) *Géneros periodísticos*, Quito, Editorial Belén.
- GOMIS, Lorenzo (1987) *El medio media. La función política de la prensa*, Barcelona, Ed. Mitre.
(1991) *Teoría del Periodismo. Cómo se forma el presente*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- GONZALEZ REYNA, Susana (1991) *Periodismo de Opinión y Discurso*, México, Editorial Trillas.
- SANTAMARÍA, Luisa (1990) *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*, Madrid, Paraninfo.
- VARGAS, Natividad Abril. (1999) *Periodismo de opinión. Claves de la Retórica periodística*, Madrid, Editorial Síntesis.
- VIADA, Mónica (2002) Tesis doctoral: “Géneros periodísticos de opinión. Una revisión acorde a los tiempos”, Tenerife, España, Universidad de La Laguna.

Humor, política y censura en Argentina

Las ***historietas** (humorísticas o no) tienen una larga tradición de trabajo sobre temas políticos.

Little Orphan Annie, dibujada por Gray desde 1924 hasta 1968, presentaba un argumento claramente delineado: Annie, una pequeña huérfana maltratada por asistentes sociales de ideología izquierdista, es testigo del triunfo del “bien” al ser rescatada por su padre, enemigo de los sindicatos y defensor del libre mercado, un traficante de armas enriquecido gracias a su “aporte” en la Primera Guerra Mundial. Esta historieta dividió a los Estados Unidos entre aquellos que la apoyaban abiertamente señalando que representaba los valores estadounidenses (en su mayoría, republicanos) y aquellos liberales que ponían el grito en el cielo y hablaban del “fascismo en la historieta”.

En marzo de 2007, el “Capitán América” (uno de los superhéroes más famosos de los EE. UU.) fue asesinado (en el último capítulo de la serie) por oponerse a una ley antiterrorista propuesta por el gobierno estadounidense. Esa ley (que obligaría a los superhéroes a entrenarse como lo hacen las fuerzas policiales y militares) produce un “quiebre ideológico” entre los personajes. El “Hombre de Hierro” (otro personaje) está a favor de la ley, también lo está el “Hombre Araña”. El “Capitán América” se opone, su argumento sostiene que la ley atacaría las libertades individuales. Consecuencia inmediata: el superhéroe es asesinado, por una francotiradora, frente a un tribunal de la ciudad de Nueva York.

En nuestro país, las historietas también han servido para difundir determinadas ideologías. Según Gociol y Rosemberg, las producciones de Quinterno “se volvieron cajas de resonancia de los prejuicios hacia las distintas colectividades y el nacionalismo imperantes en la época”. El blanco principal de los prejuicios fueron los judíos, los gitanos y los japoneses. “Patoruzú” tenía posturas políticas explícitas. García y Ostuni mencionan como primer antecedente político del personaje la tira publicada el 12 de octubre de 1930 (paradójicamente el Día de la Raza) en el diario *La Razón*. Allí, el cacique indio apoyó abiertamente y de manera entusiasta (incluso convocando a los argentinos al desfile militar) el golpe que Urriburu había dado cerca de un mes atrás.

El investigador en literatura y cultura popular Eduardo Romano nos recuerda que aunque la censura aparezca en aquellas cosas que son explícitamente políticas, el ***humor** hace política permanentemente. No pretendemos en este artículo hacer un planteo teórico sobre las posibles relaciones entre el humor, la política y la censura en Argentina. Simplemente presentaremos un breve listado de algunos eventos que se produjeron en nuestro país, con la intención de documentar momentos en los que el poder político intentó (y a veces logró) censurar expresiones humorísticas en los medios de comunicación.

- *Don Quijote*, publicación semanal satírica que apareció entre 1884 y 1903, sufrió varias veces el peso de la censura. Según detalla Andrea Matallana, durante la presidencia de Juárez Celman el gobierno intentó contener el discurso de *Don Quijote*. La estudiosa señala que la publicación se negó, en reiteradas oportunidades, a tomar en cuenta las “sugerencias” hechas desde el poder. Dado que “sugerir” no fue suficiente, el gobierno decidió imponer y finalmente censurar la publicación.

Matallana relata que en 1887 el diputado Lucio V. Mansilla pidió la cárcel para Eduardo Sojo (dibujante de *Don Quijote*) acusándolo de faltarle el respeto a los integrantes del Congreso. El ataque de Mansilla hacia Sojo tuvo un alto componente de xenofobia. El diputado denominó al dibujante como “un galleguito, una especie, como diría Sarmiento, de piojo fétido, capaz de

envenenar, no con la mordedura, con el simple contacto de sus patas (...) un galleguito infame, que paga de esta manera la hospitalidad que recibe...”⁵¹. El ataque de Mansilla tuvo éxito: la Cámara de Diputados inició un juicio por desacato y pidió la prisión de Sojo por el año parlamentario. El dibujante presentó un habeas corpus y, mediante su abogado, logró evitar la prisión y obligar a Mansilla a retirar su pedido.

Según cuenta Matallana, en 1889 el gobierno de Juárez Celman obtuvo información sobre ciertas ***caricaturas** políticas que planeaba publicar *Don Quijote*. Su reacción fue ordenar el secuestro de las piedras litográficas. A partir de este hecho, *Don Quijote* profundizó sus críticas publicando en primera plana cartas dirigidas a Juárez Celman. Esas cartas (cuyo contenido se refería explícitamente a las piedras litográficas secuestradas) fueron una estrategia para llamar la atención sobre ese acto de censura. Finalmente, en agosto del mismo año, la justicia falló a favor de *Don Quijote* y el gobierno se vio obligado a devolver las piedras litográficas. La publicación también sufrió otros episodios de censura. En 1893, el ministro del interior Quintana ordenó prohibir la circulación de *Don Quijote* por faltarle el respeto a los funcionarios.

- Faruk (humorista, hijo de Lino Palacio) relata que si bien Perón parecía tener sentido del humor, el entorno que lo rodeaba era “tremendo”. Cuenta el humorista que en 1947, el presidente mandó clausurar la revista *Cascabel* (de ideología antifascista) utilizando como argumento malas condiciones sanitarias en la redacción. Emilio Villalba Welsh señala que *Cascabel* se había opuesto abiertamente a la candidatura de Perón. Al ganar estas elecciones la revista comenzó a ser hostigada, su director fue procesado por desacato, se les advirtió a las imprentas que no publicaran la revista y el Correo prohibió su circulación. Finalmente, tuvo que cerrar.

Los cupos de papel también eran un arma política. El gobierno manejaba las concesiones según su conveniencia. Muchos dibujantes, dice Faruk, comenzaban a sentir miedo al jugar con aspectos paródicos de gente que estaba en el poder.

Russo destaca que durante el gobierno de Perón, los humoristas se acostumbraron a trabajar en base a elipsis, haciendo referencias muy veladas a la realidad política. Fue después de 1955, y más específicamente a partir del gobierno de Frondizi, cuando se dio lo que el autor llama “una renovación decisiva”.

- *Tía Vicenta*, revista aparecida en agosto de 1957 (época marcada por el “posperonismo frondicista”) y clausurada a mediados de 1966 (por orden de Onganía), tuvo una estrecha relación con la censura política. Landrú, su creador, intentaría volver a editarla incluida como suplemento en el diario *El Mundo* bajo el nombre de *María Belén*. Sin poder ocuparse abiertamente del humor político, tendría una vida de sólo ocho meses. Luego quiso publicarla, con su nombre original, en la revista *Primera Plana*, pero el intento fracasó. En su lugar apareció *Tío Landrú*, editada como revista independiente. También hubo allí presiones desde el gobierno, que consideraba que la revista solo debía ocuparse de humor sobre espectáculos y fútbol. Finalmente, en 1976 y durante la dictadura militar, *Tía Vicenta* reapareció por un período muy breve. Marcó, por su transgresión, el humor de la década de los 60.

Según Rivera el semanario político humorístico (cuya primera tirada, de 50 mil ejemplares, rápidamente se agotó) buscaba captar a los lectores que se habían cansado del estilo impuesto por *Rico Tipo*. El autor señala que el humor de Landrú era ***absurdo** y paradójico y apelaba al uso del

⁵¹ Intervención de Lucio V. Mansilla. Sesión 5 de septiembre de 1887. Diario de Sesiones de la Cámara Nacional de Diputados, 1888. Citado en Matallana (1999).

calambur y el sinsentido. *Tía Vicenta* trajo desprejuicio y renovación e impuso modas, giros verbales, tipos sociales y diversos modismos.

Era tanta la incidencia que *Tía Vicenta* había logrado en la vida política que en 1957 Aramburu invitó a Landrú a comer para informarle que un grupo de coroneles de la SIDE le exigía el cierre de la revista. El humorista había publicado un teorema matemático que decía: “El cuadrado de un general es igual a la suma de los cuadrados de dos coroneles.” Aramburu le dijo que se oponía al pedido de los coroneles y que contaba con total libertad para hacer chistes sobre la política nacional.

El creador de *Tía Vicenta* recuerda que en una oportunidad publicó un ***chiste** (en la revista *Vea y Lea*) que decía “Estamos gastando mucha electricidad. Desde mañana vamos a ver televisión con un solo ojo”. Al otro día, el gobierno presentó una campaña de ahorro de energía eléctrica y, como era de esperar, consideraron el chiste como una crítica a esa propuesta. A la editorial llegó una nota quejándose por esa publicación. De a poco, la situación iba poniéndose cada vez más tensa.

Landrú relata que Frondizi, cuando pasaban dos o tres semanas sin que apareciera una caricatura suya, se quejaba. Durante ese gobierno, el humorista escribió una especie de prode de los golpes, en el cual enumeraba diferentes golpes a producirse: el de las modistas, el de los camioneros, etc. En esta enumeración incluía la frase “Dos de abril, golpe de la Marina”. El dos de abril se produjo, realmente, un golpe de la marina y Landrú pasó un día detenido en Casa de Gobierno.

La realidad política del país era difícil y reinaba un clima de fuerte tensión. La clausura de *Tía Vicenta* coincidió, por ejemplo, con la clausura del Instituto Di Tella. La última tapa de la revista hablaba de “La era de las morsas”, haciendo alusión a Onganía y a Osiris Villegas. Aunque Landrú intentó explicarle al ministro del Interior que justamente eso era el “humor político”, no hubo suerte y Onganía decretó el cierre de la publicación.

Según señala Russo, el almirante Rojas decía que había sido Landrú quien inventó la palabra “gorila” como sinónimo de antiperonista. Además de ser el creador del sobrenombre de Onganía (“La morsa”), también fue el responsable de otros sobrenombres famosos (“el chanco” para Álvaro Alsogaray y “la tortuga” para Illia). Si bien fue el primero en dibujar a Illia como una tortuga, el humorista reconoce que ese tópico ya estaba instalado dado que algunos radicales usaban, a modo de escarpela, una pequeña tortuguita.

Landrú dice que no tuvo problemas de censura con Frondizi ni con Guido, ni con los radicales ni con Lanusse. “En cambio (señala el humorista) con Onganía y con Perón el humor político estuvo prohibido”.

- En 1972 aparece la revista *Satiricón* trayendo, según dice Rivera, una propuesta novedosa para la época: una temática basada en el humor negro, lo escatológico y el sexo. Por otro lado, se atrevió a adentrarse en la temática política y social de los años 70. Entre algunos de los que publicaron sus trabajos allí podemos mencionar a Carlos Ulanovsky, Alejandro Dolina, Jorge Guinzburg, ***Roberto Fontanarrosa**, Oski, Garaycochea, Crist, Grondona Withe y Viuti. En 1974, dos años después de su aparición, la revista vendía 250 mil ejemplares.

Isabel Perón continuó con la línea ideológica de Onganía con respecto al humor político. Al mes de la muerte de Perón, su viuda firmó un decreto que prohibió a *Satiricón* por considerarla “inmoral”. Sus creadores acudieron a los tribunales y, paralelamente, lanzaron *Chaupinela*. Aunque esta última tenía un tono “más moderado”, según dice Cascioli, la presidenta se molestó por una historietita que aludía a un manejo de fondos poco claro e inició otro juicio por “faltarle el respeto a la investidura oficial”. Cascioli recuerda que “lo irónico del caso es que dicho juicio se tramitó contra mí cuando ella estaba detenida, precisamente por cuestiones vinculadas al manejo de fondos”. Finalmente, el juicio iniciado contra *Satiricón* fue ganado por la revista.

- Con respecto a las persecuciones, Quino destaca que cuando él empezó a publicar ya eran tiempos difíciles que se fueron complicando más y más. El humorista reconoce que, de esa época, le quedó una fuerte autocensura que ya no pudo sacarse de encima. En 1976 le destrozaron la puerta de su casa a patadas. En una ocasión, Quino y un grupo de amigos habían hecho unas copias de un dibujo en el que se veía a Mafalda señalando un bastón de policía y dándole el nombre de “el abollador de ideologías”. Al otro día, la ciudad apareció tapada de afiches con un dibujo de Manolito, sosteniendo un bastón de policía y diciendo “¿Ves, Mafalda? Gracias a esto, ahora podemos caminar con libertad por las calles”. Un tiempo después, Quino se fue del país.

El humorista, que siempre se definió como “socialista”, relata también un hecho ocurrido en Cuba. Cuando estuvo por primera vez en ese país, algunas personas le pidieron explicaciones respecto a dos tiras de Mafalda que hacían referencia al líder cubano y que, aparentemente, no le habrían caído muy bien. A medida que le iban presentando gente, las personas le preguntaban “¿Por qué en esa tira de Mafalda tu dijiste que el Comandante era un cretino?”.

Recordemos a qué tira hacían referencia: durante el gobierno de Onganía, todo aquello que se relacionara de alguna forma con Fidel Castro era considerado, automáticamente, malo. *Mafalda* cierra una tira gritando “¿Por qué este cretino no dice que la sopa es buena?” La otra tira que generó malestar era una en la que Felipe va a casa de Mafalda llevándole una flor y Mafalda la pone junto a muchas otras flores que tienen las plantas de su papá. Felipe cierra el último cuadro diciendo “Es como regalarle un terrón de azúcar a Fidel Castro”. Muchas personas se acercaron al humorista para preguntare qué había querido decir con eso.

Quino destaca un detalle jugoso: aún si la memoria de Castro es famosa, cada vez que se encontraba con él, Castro le preguntaba “¿Quién tu eres, chico?”, como si se resistiera a reconocerle existencia o, como diríamos en Argentina, “ninguneándolo”. El creador de *Mafalda* relata que al visitar la redacción de *Dedeté* (una legendaria revista cubana de historietas) alguien le comentó que, aunque nunca nadie había dicho nada al respecto, no se hacían caricaturas de Fidel Castro. Cuando a la noche siguiente, se encontró en la recepción oficial con el líder cubano, después de que este volviera a insistir con el “¿Chico, quién tu eres?”, Quino le dijo que sus colegas le habían hecho saber que no se podían hacer caricatura sobre su figura. Fidel reaccionó diciendo que él nunca había dicho eso y que Quino podía hacerle todas las caricaturas que quisiera. Siempre y cuando, aclaró, “no me hagas contrarrevolución porque si no te tengo que poner preso”.

- En una entrevista realizada por Mariana Oybin, el caricaturista Hermenegildo Sabat relata que cuando trabajaba en el diario *La Opinión*, Jacobo Timerman solía llamar por teléfono a las personas caricaturizadas, con el objetivo de pedirles perdón.

Según el artista, la etapa histórica más prolífica de la caricatura política argentina se dio durante la presidencia de Isabel Perón. Sabat señala que luego, al llegar la dictadura, pasaron dos años y medio en los que prácticamente no hubo caricaturas hasta que *Clarín* se atrevió a publicar una de Videla. Durante los años del terrorismo de Estado, los humoristas debieron adoptar una nueva estrategia. Según cuenta Sabat, se podía publicar “alguna gracia” pero después había que estarse quieto durante casi un mes antes de hacer “alguna cosita”.

El caricaturista recuerda que una noche, mientras estaba terminando de trabajar, escuchó desde la oficina del secretario de redacción a Suárez Mason advirtiéndole que si él seguía publicando sus dibujos iban a meterlo en un avión y a tirarlo “en mitad del río”.

- Según Marcelo Birmajer, Viuti, a través de su historieta *Teodoro y Cía.* reunió, en plena dictadura militar, la risa y el absurdo como herramienta de denuncia. El autor encuentra claros paralelismos entre lo que planteaba el gerente (como personaje de la tira) y los planteos de los

dictadores, sin la necesidad de mencionar directamente sus nombres. Birmajer señala que *Teodoro y Cía.* proponía realidades internas a la historieta que finalmente terminaban “siendo grito afuera, en la realidad”. En relación a esto, el autor recuerda un episodio, publicado en 1981, en el que Teodoro llevaba a la secretaria hasta su casa. Cuando él la invitaba a tomar algo y ella se negaba, el personaje decía “Y bueno... lo que no pudo ser hoy será mañana. Total, este proceso no tiene plazos ni objetivos”.

- Gociol y Rosemberg relatan una anécdota sobre la censura durante la dictadura: en 1979, en el contexto de una Bienal de Humor, el General Videla, en ese momento presidente de facto, le ordenó a unos conscriptos tapar (utilizando sus huellas dactilares) los desnudos masculinos que aparecían en las historietas del dibujante estadounidense Richard Corben incluidas en el catálogo de la muestra.

- Según Altuna, las historietas serias no pudieron reflejar ciertas vicisitudes terribles de nuestra historia como los desaparecidos, el exilio y la corrupción. Sin embargo, el ***humor gráfico** sí logró hacerlo. La última página de *Clarín* y la revista *Humor* fueron algunos de los pocos espacios desde donde se planteaba una oposición. Las marcas que dejó la dictadura militar son terriblemente profundas. Rudy recuerda que una vez, compartiendo una mesa redonda con Roberto Fontanarrosa, alguien del público le preguntó al humorista rosarino qué huellas había dejado en él trabajar durante la época de la dictadura. La respuesta de Fontanarrosa fue brutal, sencilla, impactante y perfecta: “¡Identifíquese!”.

- Según detalla Matallana, la revista *Humor* debió aceptar reuniones semanales con personas enviadas por el gobierno a fin de “interiorizarse” sobre el tema que iba a publicarse en cada tapa. Cascioli relata que en la puerta de la redacción de la revista siempre había un Falcón. Al salir de trabajar, era habitual que les pidieran documentos y los revisaran.

En octubre de 1982, *Humor* publicó por primera vez una entrevista a las Madres de Plaza de Mayo. La Junta ya analizaba medidas de censura contra la revista. Estas medidas fueron repudiadas desde diferentes sectores políticos. Sin embargo, *Humor* tuvo que enfrentar 37 juicios entablados en su contra por la dictadura.

Matallana relata que, en enero de 1983, el gobierno decretó la prohibición de vender y distribuir la revista *Humor*. El decreto hacía referencia a dos notas. Una de ellas se refería al exilio, las amenazas y la crisis dentro del gobierno. Exigía la derogación del estado de sitio, la libertad de los presos políticos y la normalización de los sindicatos. En la otra nota se comparaba al gobierno con el régimen nazi. En la tapa de la revista (n.º 97) se veía a la Justicia (con la venda corrida) haciendo equilibrio sobre una patineta conducida por Cristino Nicolaidés. Según Cascioli, Nicolaidés argumentó que un general del ejército no puede caerse de una patineta. Este planteo, evidentemente, generó muchas risas. Incluso el juez, dice Cascioli, contó después que tuvo que retirarse para irse a reír a un pasillo.

Cuando fue el secuestro de la revista, la redacción logró retener 100 mil ejemplares que no llegaron a manos del gobierno. En ese número aparecía un reportaje a René Favalaro. Cholo Peco, de la Asociación de Distribuidores de Diarios, tenía un lazo con Favalaro. Este vínculo hizo que se comprometiera a repartir las revistas que habían logrado salvarse. Como no podían ofrecerlas en los quioscos, las vendían en los negocios cercanos. Según cuenta Cascioli, desde la radio, periodistas como Magdalena Ruiz Guiñazú o Ignacio López, avisaban a la gente en qué lugar estaba la policía buscando la revista.

- Altuna señala que en toda Latinoamérica, fue la vertiente humorística (ya sea mediante chistes o historietas) la que se atrevió a cuestionar el poder y ejercer algún tipo de resistencia mientras que la historieta seria se mantuvo distante sin hacer referencia a la situación política y social del momento. Podemos preguntarnos qué sucede hoy.

En una entrevista hecha por E. Rodríguez a mediados de la década pasada, Andrés Cascioli planteaba que hacer humor político en ese momento implicaba correr los mismos riesgos que se corrían durante la dictadura ya que “las capas intermedias siguen estando en la administración pública” y son justamente esas capas intermedias las que persiguen a los humoristas políticos, entablándoles juicios.

Según Cascioli, ya no se hace verdadero humor político, no se tocan los temas profundos sino solo lo superficial. El creador de *Humor* era pesimista en cuanto a la duración del aporte que produjo la revista. Aunque en su momento sirvió para “abrirle la cabeza a la gente” y consistió en un esfuerzo importante, ese esfuerzo, decía Cascioli, se diluyó y fue “al divino botón” porque no produjo nada a nivel político y “los políticos siguieron siendo los mismos sinvergüenzas de siempre”.

Con respecto a la posibilidad actual de que el humor genere un cambio en la política, Quino señala que los gobernantes “han construido un gran muro de goma en donde rebotan las protestas de los ciudadanos. Podemos decir todo, pero nadie nos escucha, a nadie le importa”.

Eugenia Almeida

VER: Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX; Breve historia del dibujo animado en Argentina; Chiste gráfico; El chiste gráfico como género periodístico de opinión; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Humor ante la ley; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Ironía; Juegos de palabras; Las caricaturas de Mahoma; Metáfora y humor; Risa y aire fresco en la Córdoba de los 70. Teatro, humor y política; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- AAVV (1986) Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- ALTUNA (1986) “El humor y el comic” en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- BIRMAJER, Marcelo, (1988) *Historieta. La imaginación al cuadrado*, Bs. As., Ediciones Dialéctica, Colección Cultura y Sociedad.
- GOCIOL, Judith-ROSEMBERG, Diego (2000) *La historieta argentina, Una historia*, Bs. As., Ediciones de la Flor.
- HEER, Jeet (2004) “En el comienzo fue la historieta”, *Revista Ñ*, Bs. As, 17/04/04.
- LANDRÚ (1986) “Divagaciones sobre el humor” en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- MARISTAIN, Mónica (2004) “Quinografía” (entrevista a Quino), Suplemento Radar de *Página 12*, Buenos Aires, 22/02/04.
- MATALLANA, Andrea (1999) *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Eudeba.

- MENDELEVICH, Pablo, (S/D) “Las revistas” en *Crónicas del periodismo*. Cuadernos de Historia Popular Argentina, Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1982-1986.
- OYBIN, Mariana (2006) “Lo que las palabras no pueden decir” (Entrevista a Sabat y Grillo) *Revista Ñ*, Bs. As., 02/12/06.
- PABLOS, Gustavo (2004) “El humor es transgresor” en *La Voz del Interior*, Córdoba, 03/03/04, versión digital disponible en <http://www.lavozdelinterior.net/nota.asp?nrc=225462>.
- RIVERA, Jorge B. (1986a) “El humor: renovaciones y planteos” en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- (1986b) “... una compadrada contra el terror” en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- (1992) *Panorama de la historieta argentina*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor S.R.L., Libros del Quirquincho.
- RODRIGUEZ, Emanuel (2005) “La amarga sonrisa de la memoria” (entrevista a Andrés Cascioli) *La Voz del Interior*, Córdoba, 15/05/05.
- (2006) “El humor de hoy está cerca del poder” Entrevista a Andrés Cascioli. *La Voz del Interior*, Córdoba, 13/07/06.
- RUSSO, Edgardo (1994) *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires, Espasa, Humor gráfico.
- S/D (2001) “Desde que es presidente, De la Rúa perdió el sentido del humor” (entrevista Landrú y Nik), revista *Gente*, Bs. As., 03/07/01.
- S/D (2005a) “Humoristas al cuadrado” (Mesa redonda con Gabriela Acher, Rudy y Sendra) *Revista Ñ*, Bs. As., 6/8/05.
- S/D (2007) “Último adiós al Capitán América” en *La voz del interior*, Córdoba, 09/03/07, versión digital disponible en www.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=50953.
- S/D (S/D) “Justo a él le tocó ser Quino”, revista *Viva*, Buenos Aires, s/d.
- STEIMBERG, Oscar (1986) “Risa peronista, risa antiperonista” en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- VÁZQUEZ, Cristian (2007) “La “guerra al terrorismo” no perdona: hasta al Capitán América lo mataron por oponerse a Bush”. *Diario Clarín*, Buenos Aires, 09/03/07.
- VILLALBA WELSH, Emilio (1986) “Cascabel” en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.

Las caricaturas de Mahoma

“Está claro que el Otro me parece diferente;
pero lo mismo le ocurre a él.
Para él, yo soy el Otro”.

Ryszard Kapuscinski

Cada uno de nosotros parece saber delimitar, a grandes rasgos, cuáles son los temas, cosas y personas que pueden ser considerados materia de ***humor** y cuáles no. Esa delimitación, en construcción permanente, no se realiza solo desde la risa sino también desde el espanto. Nuestra reacción hacia determinados chistes revela dónde está el límite para nosotros. Es un límite propio (subjetivo) pero, en general, la definición puede estar afuera: un ***chiste** puede producirnos risa o rechazo (entre otras posibles reacciones). Lo que una persona reconoce como una broma, otra puede leerlo como una agresión. Sofisticada, pero agresión al fin. Allí, esa construcción se traslada al plano de lo intersubjetivo. Y muchas veces ese “afuera” se transforma en un campo de batalla. Los chistes verdes, lo escatológico y el humor negro son posibles ejemplos de áreas que suelen rozar esta frontera.

Pero no es tan sencillo. A pesar de estas grandes divisiones, el humor no es tan maleable a la hora de construir categorías. En cada caso, debería tenerse en cuenta quién está “produciendo” humor, quién es el posible público que asiste a esa producción (y colabora o no con ella), en qué contexto se da esto y cuál es el tema o temas que subyacen o se detonan con este chiste o esta broma.

Somos conscientes de que no nos es posible presentar un análisis profundo y exhaustivo de estas cuestiones. La construcción de este límite es muy compleja. El humor siempre aporta significados, como toda acción humana. Este artículo pretende presentar, abrir la discusión sobre los límites (intersubjetivos) del humor a través de la exposición de ciertos hechos que han colaborado a instalar el debate sobre este tema. Nos centraremos, fundamentalmente, en lo que sucedió en 2006 en relación a la publicación de ***caricaturas** sobre Mahoma.

El 30 de septiembre de 2005, el periódico danés *Jyllands-Posten* publicó doce viñetas cuyo eje temático era la figura de Mahoma. El periodista Antonio Caño relata que el diario (el de mayor tirada en el país) había invitado a diversos dibujantes a desafiar el tabú de no reproducir la imagen del profeta. Esta decisión surgió a partir de conocer los obstáculos que había encontrado una editorial para conseguir un artista que accediera a ilustrar un libro infantil sobre Mahoma. A la redacción llegaron doce viñetas.

Según señala Günter Grass, las caricaturas fueron una “provocación consciente y planificada de un periódico danés de derecha”. Algunos artistas se negaron a participar de la convocatoria, conscientes de que el Islam prohíbe la representación de la figura de Mahoma (por considerarla una vía posible de idolatría). Grass declara que los responsables del diario tenían en claro esta situación y, aun así, siguieron adelante.

Inmediatamente después de la publicación, la máxima autoridad islámica en Dinamarca llamó a una reunión de representantes diplomáticos para consensuar y decidir una respuesta. Este colectivo intentó diferentes protestas: envió cartas y solicitó reuniones con el gobierno. Ninguna de estas estrategias tuvo otra respuesta más que volver a declarar la libertad de expresión del periódico. Comenzaron las manifestaciones en Copenhague.

Los once embajadores musulmanes que habían participado en la primera reunión (entre ellos, representantes de Turquía, Pakistán e Irán, entre otros) solicitaron una audiencia con el primer ministro danés, quien se negó a recibirlos y les comunicó esta decisión a través de una carta. A partir de estas negativas, los países musulmanes que habían pedido la audiencia comenzaron a manifestarse en el plano diplomático.

En enero de 2006 comenzaron las manifestaciones frente a diferentes embajadas danesas. El ministerio danés de relaciones exteriores aconsejó a sus ciudadanos que no viajaran a los países islámicos ya que corrían peligro. El día diecinueve, *Magazinet*, una revista cristiana noruega, volvió a publicar las caricaturas.

La Liga Árabe anunció la presentación ante la ONU de un pedido de resolución que sancionara a aquellos que permitieran “el desprecio de la religión”. En Kuwait, el Parlamento solicitó el cese de las relaciones diplomáticas con Dinamarca. Libia cerró su sede diplomática en Copenhague. Arabia Saudita retiró a su embajador. Diferentes autoridades musulmanas viajaron a sus países de origen para difundir lo que había sucedido en Dinamarca. Según Antonio Caño, la reacción por parte del mundo islámico nunca había sido tan unánime.

En la primera semana de febrero las embajadas danesa y noruega de Damasco fueron incendiadas. Otras embajadas recibieron amenazas. Simultáneamente se llevó a cabo un ataque cibernético a la Internet danesa. El objetivo no fue destruir nada, los hackers se limitaron a cambiar las páginas de entrada por textos y dibujos de protesta. Se produjo un boicot a todo producto comercial de origen danés. Condoleezza Rice acusó a Irán y a Siria de incitar a la violencia. Las manifestaciones en diferentes países musulmanes crecieron. Decenas de personas murieron durante estas protestas. En algunos países, como Nigeria, se incendiaron iglesias cristianas. Sin embargo, hubo otros países que, aunque reaccionaron contra las caricaturas, lo hicieron de manera pacífica: con esta impronta se dieron grandes manifestaciones en Cachemira (India) y en Turquía. Diversas autoridades religiosas musulmanas condenaron las caricaturas pero no justificaron la violencia.

El ocho de febrero, *Le canard enchainé* (semanario satírico francés) modificó su título y salió a la calle con el subtítulo de “Periódico Satánico” (en lugar de “satírico”). *Charlie Hebdo* (Francia) dedicó 16 páginas al tema de la “intransigencia religiosa” incluyendo los originales aparecidos en *Jyllands-Posten*. La tapa muestra un dibujo de Mahoma tapándose la cara mientras llora y dice “es duro ser amado por tontos”. Algunas organizaciones islámicas presentaron a un tribunal francés un pedido de retirar la publicación de la venta pero el tribunal denegó el pedido aludiendo a un defecto de forma de la presentación. En Suecia, los periódicos se negaron a reproducir las caricaturas.

El diez de febrero, la Jihad islámica amenazó con tomar represalias por la publicación de las caricaturas y exigió una disculpa pública de los gobiernos involucrados. Dos días después, la revista cristiana noruega *Magazinet* pidió disculpas por haber reproducido las viñetas. La disculpa fue aceptada por el Consejo Islámico de Noruega y así se consideró terminada la polémica dentro de dicho país. Finalmente, el *Jyllands-Posten* pidió disculpas públicas al mundo musulmán por la “ofensa causada”.

¿Por qué parte del mundo musulmán reaccionó de esta manera? ¿Cuáles fueron los motivos de fondo para que se desatara la violencia? Uno de los argumentos para explicar la reacción fue señalar que, para los musulmanes, el profeta Mahoma no debe ser representado (dado que no es posible captar su esencia en una representación). Sin embargo, esto no llega a explicar todo el problema y parece ser una respuesta simple, que impide la posibilidad de otras preguntas. De hecho, lo que detonó la furia de muchos musulmanes no fue simplemente una representación de Mahoma sino su caricatura y un fuerte mensaje ideológico que unía la identidad del profeta con el accionar del terrorismo. No parece inocente esa unión. La caricatura a la que hacemos referencia muestra al profeta Mahoma con un turbante que termina en la mecha de una bomba. ¿Los

musulmanes que reaccionaron con furia se ofendieron por una imagen del profeta o por el calificativo (aplicado a todos los creyentes de una religión) de terroristas?

El humorista José Mercader considera necesario contextualizar lo sucedido y ubica estos hechos como “parte de una guerra que se viene librando desde que los ingleses ocuparon Irak a principios del siglo pasado”. Según el autor, señalar a Mahoma como terrorista es, dentro de esta guerra, “un arma de propaganda”.

El presidente de la Organización Islámica Argentina, el Sheij Mahmud Aid señala que las caricaturas son el reflejo de una política que tiene como fin “iniciar un conflicto para decir que los musulmanes son incivilizados y terroristas”.

La estrategia de asociar definitivamente los términos “terrorista” y “musulmán”, como si fueran sinónimos, también se plantea en el área diplomática. En la primera semana de febrero de 2006, Donald Rumsfeld, secretario estadounidense de Defensa pidió, en una reunión de delegados de la OTAN, la creación de una nueva OTAN para reforzar la lucha antiterrorista. EE. UU. definió el objetivo del terrorismo internacional: imponer “un imperio islámico mundial”. Es obvio decir que las caricaturas funcionaron como un disparador de una tensión antigua, cada vez mayor.

Según Mijail Gorbachov, los árabes (y particularmente los palestinos) consideraron las caricaturas como una especie de “represalia cultural por el resultado de las elecciones palestinas”. Gorbachov plantea que las elecciones de enero de 2006 se presentan como un modelo a seguir para la democratización del mundo árabe. Obviamente, un modelo que se opone a la supuesta “democratización” de Irak “promovida” por los EE. UU.

Juan Gelman destacó, en un artículo publicado en *Página 12*, que en abril de 2003, el diario *Jyllands-Posten* rechazó unas caricaturas sobre la resurrección de Cristo aduciendo que podría provocar protestas entre los lectores. El poeta señala que es necesario tener en cuenta que el diario pertenece a un país gobernado por una derecha que ha trabajado mucho en producir leyes antimigratorias, algunas de ellas dirigidas específicamente a la población musulmana. En 2004, nos recuerda Gelman, Pia Kjaersgaard –dirigente oficialista- comparó el islamismo con el nazismo y el marxismo y llamó a los daneses a llevar a cabo una guerra contra el Islam. Es importante señalar que el 4 % de la población danesa es musulmana (aproximadamente 200.000 personas).

La iglesia católica, por su parte, tiene una larga historia de censura, persecución y violencia que no creemos necesario repetir aquí. Sin embargo, haremos mención a un episodio que se produjo el mismo año en que se desató la polémica por las caricaturas de Mahoma.

En el primer semestre de 2006, los tribunales alemanes fallaron a favor del canal televisivo MTV en un juicio entablado por el Arzobispado de Munich y Freising. El Arzobispado solicitó que *Popetown* (una *sátira de *dibujos animados sobre la vida en el Vaticano), producida por la BBC, no fuera emitida en Alemania. Hubo protestas de diferentes grupos católicos que, finalmente, lograron que la propia BBC suspendiera el estreno de la serie. De los cuatro países incluidos en la licencia para emitir *Popetown*, Nueva Zelanda fue el único que puso al aire, en su momento, los 10 capítulos previstos.

MTV presentaba la serie diciendo que se trataba de la historia de “un Papa loco y excéntrico, de 77 años, y un cardenal criminal que causa muertes indeseadas, vende niños huérfanos como esclavos y otras cosas raras”.

Algunas publicaciones criticaron a MTV señalando que luego de lo ocurrido con las caricaturas de Mahoma, los medios habían acordado tener mayor consideración. Según señala Matías Repar, incluso la promoción del dibujo animado (en la que se veía una cruz vacía y a Jesús riéndose a carcajadas al mirar un televisor) fue levantada del aire a raíz de las quejas de grupos cristianos. Luego del fallo en Alemania, *Popetown* salió al aire.

Repar, en su artículo “El fin de la inocencia”, detalla que cuando el *Jyllands-Posten* fue criticado por haber publicado las caricaturas de Mahoma, el diario alemán *Die Welt* manifestó su solidaridad publicando en su tapa la famosa imagen del turbante en forma de bomba. Sin embargo, cuando sucedió lo de *Popetown*, el *Die Welt* no actuó en consecuencia. Algunos medios, señala Repar, incluso dijeron que MTV debía emitir un programa llamado “Mahomatown”.

Ciertos medios europeos manifestaron que la religión no puede ser limitadora de la libertad de expresión, posición con la que acordamos totalmente. Sin embargo, no se explicitó que aquí el tema central no parece ser la “religión” en general sino la religión musulmana en particular. Al parecer, no existe el mismo malestar cuando es la religión católica la que busca limitar la libertad de expresión. Sin embargo es esta religión la que plantea el imperativo de “amar al prójimo como a sí mismo”. La filósofa francesa Simone Weil dijo alguna vez que ese imperativo no implica amar a todos por igual sino “tener con cada uno la relación de una manera de pensar el universo con otra manera de pensar el universo, y no con una parte del universo” (1953). Es decir, llevar al acto la convicción de que el mundo no es solamente como yo lo veo. Parece necesario, en este momento histórico, recordar cuántas veces ciertos pueblos han construido generalizaciones monstruosas (incluyendo en ellas a toda una nación, una raza o una religión) para justificar persecuciones y matanzas.

Volviendo a la polémica sobre las caricaturas de Mahoma, quisiéramos destacar el aporte de John Brown. Según el autor, los medios de comunicación y los representantes políticos leen permanentemente “terrorismo y fanatismo religioso” donde deberían identificar “situaciones de ocupación colonial y resistencia”. Esta lectura desplazada permite correr el ojo de lo que realmente sucede en medio oriente.

La postura de John Brown sobre los hechos ocurridos en torno a la publicación de las caricaturas de Mahoma es muy clara: se confunden niveles que no deberían entremezclarse. Según el autor, las religiones no deberían recibir protección ante supuestas blasfemias. En primer lugar, cada religión define para sí aquello que considera blasfemo. Obviamente, esas definiciones chocan entre sí. Al haber muchas religiones, la sola existencia de otra religión diferente a la propia constituye una blasfemia dado que es la corroboración de que no existe una verdad única, monolítica e indiscutible. Dado que la definición de qué es blasfemo y qué no, se da al interior de cada religión, podemos considerar que la “blasfemia; a diferencia del delito es una falta de ámbito estrictamente privado”. Brown señala que si se incluyeran este tipo de falta en las leyes y fuera extensible a toda religión “la lógica interna de la persecución de la blasfemia conduciría a la prohibición de todo culto religioso”. Según Brown, un estado democrático debe amparar “la blasfemia y la propaganda atea del mismo modo que la expresión religiosa lícita”.

Eugenia Almeida

VER: Burla/Burlesco; Chiste gráfico; Cómic (lo); El chiste gráfico como género periodístico de opinión; Humor ante la ley; Humor gráfico; Humor y vida cotidiana; Humor, política y censura en Argentina; Ironía; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- BROWN, John (S/D) “Caricaturas teológico-políticas”, versión digital disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=26720>
- CABRAL, Ximena (2006) “Cuestión de límites” en diario *Hoy Día Córdoba*, suplemento Magazine, Córdoba, 16/02/2006.

- CAÑO, Antonio (2006) "Islam y Libertad" en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 07/02/2006.
- GORBACHOV, Mijail (2006) "Las caricaturas satánicas" *Revista Ñ*, Bs. As., 11/02/06.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2007) *Reportero del siglo. Selección de artículos de Le Monde diplomatique*. Chile. Ed. Aún creemos en los sueños.
- MERCADER, José (S/D) "Mahoma en caricatura", versión digital disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=26621>.
- REPAR, Matías (2006) "El fin de la inocencia" *Revista Ñ*, Bs. As., 13/05/06.
- RUFFATO, Romina (2006) "En busca del equilibrio justo" en revista *Rumbos* Año 3, n.º 133, Bs. As., 12/03/2006.
- S/D (2006a) "Dinamarca sufre el peor ciberataque de la historia" en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 09/02/2006.
- S/D (2006b) "EE. UU. acusa a Teherán por las protestas" en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 09/02/2006.
- S/D (2006c) "Egipto, impulsor de la campaña contra Dinamarca por las viñetas" en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 19/02/2006.
- S/D (2006d) "El periódico danés" en diario *Hoy Día Córdoba*, suplemento Magazine, Córdoba, 16/02/2006.
- S/D (2006e) "La Jihad islámica amenazó con represalias por las caricaturas" en diario *La Voz del Interior*, Córdoba; 11/02/2006.
- S/D (2006f) "Nigeria: 15 muertos en ataques a iglesias" en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 19/02/2006.
- S/D (2006g) "Por las caricaturas, incendian embajadas" en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 05/02/2006.
- S/D (2006h) "Se agotan las revistas humorísticas" en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 09/02/2006.
- WEIL, Simone (1953) *La gravedad y la gracia*. Bs. As., Ed. Sudamericana.

El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX

Durante los años finales del siglo XIX hay, como en todas las épocas, muchos temas de qué reírse: ferrocarriles que no siempre van por la vía adecuada, políticos excesivamente ambiciosos, proyectos que fracasan... Todo es muy bien aprovechado por los periodistas y por los dibujantes de los distintos periódicos de ***humor** que circulan en la época.

Luego de la batalla de Caseros y el derrocamiento de Rosas, el humor en la prensa deja de ser implícito a causa de la extrema censura y se libera para dar rienda suelta a la ***sátira** política y de costumbres. Un sin número de publicaciones aparecen y desaparecen en la segunda mitad del siglo persiguiendo blancos similares: políticos de turno, ideas políticas adversarias, funcionamiento de las reparticiones públicas, costumbres ciudadanas y hasta los propios periódicos colegas.

De este modo, desde 1852 se van a suceder en Argentina periódicos ***burlescos** como *El Padre Castañeta* (redactado por Eusebio Ocampo, Benjamín Victorica –Lima Sorda– y Miguel Navarro Viola); *La Avispa* (editado por Santos Martín); *El Torito Colorado* (cuyo editor utilizaba el seudónimo Pánfilo Babilonia); *Aniceto el Gallo* (de Hilario Ascasubi); *La Lanceta* (de Manuel Toro y Pareja); *El Diablo*; *La Cencerrada*; *El Zurriago*; *La Bruja-Duende*; *El Hablador* y *El Padre Cobos*.

La lista de periódicos continúa, siempre asediando a alguno de los objetivos preferidos de aquella época: Vélez Sarsfield, Sarmiento, Mitre, Urquiza, hacia quienes se dirigían principalmente las ***caricaturas** y los textos burlescos. Ese era el propósito de distintos periódicos humorísticos que circulaban por las calles de Buenos Aires como *El Charivari porteño* o *Fray Supino Claridades*, “periódico de todos, redactado por una sociedad de muchachos alegres”.

Ya en 1860 aparece *El Trueno* al cual lo secunda *La Bruja* ilustrado por las caricaturas de V. Mola. Le siguen *El Chimborazo* y *El Diablo en Buenos Aires* publicados en 1861.

Pero el primero y más importante periódico de humor político editado hasta ese momento en América del Sur aparece el domingo 24 de mayo de 1863 con el nombre de *El Mosquito*. Periódico semanal “satírico-burlesco con caricaturas”, es una versión nacional de *Le Charivari* de París y del *Punch* de Londres, los más importantes magazines europeos de entonces.

Uno de los editores de *El Mosquito* es el caricaturista francés Henri Meyer y junto a él desfilan los más importantes dibujantes y redactores argentinos y extranjeros: Adam, Julio Monniot, U. Advinent, Enrique Stein, Demócrito, Faria y otros que se escudan bajo seudónimos. Entre los redactores figura en primer lugar el doctor Eduardo Wilde -reconocido médico y escritor de la llamada “generación del 80”-, que firma como Julio Bambocha o como Sabañón y que llega a ser ministro de Justicia e Instrucción Pública durante la presidencia del General Julio A. Roca.

El Mosquito instala la caricatura en sus páginas de forma permanente pasando a convertirla en el gran registro documental gráfico de la política argentina desde mediados del siglo XIX hasta la segunda década del XX. Su carácter popular y burlón estigmatiza a casi todas las personalidades políticas y los intereses que representan. Desde *El Mosquito*, los “matones de garabatos”, como considerara Domingo Faustino Sarmiento a los dibujantes caricaturistas del periódico, convierten lo que hasta entonces había sido principalmente el ejercicio de una práctica militante en una práctica profesional.

Ese tránsito tiene una figura paradigmática, la de Enrique Stein, que junto a Eduardo Sojo, Carlos Clérico y Faría, compondrán la primera generación de profesionales de la caricatura argentina.

El 2 de abril de 1867 *El Mosquito* comienza a aparecer como diario. Utiliza como subtítulo informativo: “Diario satírico, burlesco, noticioso, y comercial”. El domingo publica casi exclusivamente caricaturas y viñetas de la cultura porteña.

Con la aparición de los primeros dibujos de Enrique (o Henri) Stein, el diario comienza a aumentar enormemente su tirada y son muy celebradas las caricaturas de Mitre, Sarmiento, Urquiza (aún después de muerto), Mansilla, Avellaneda, Alsina, y otros personajes de la época.

Stein publica sus primeros trabajos en el número 277 (1868), y su obra contribuye de manera casi absoluta a que la caricatura argentina defina su excelencia posterior. Como retratista, Stein retoma la evolución de sus antecesores en *El Mosquito* en relación con la caricatura que se venía haciendo, donde siempre era necesaria la nota al pie, el rasgo personal, el vestuario típico o cualquier otro recurso explicativo para identificar claramente al personaje, lo que los dejaba en condiciones (esa soltura sería aprovechada al máximo por la próxima generación de caricaturistas) para “actuar”, y utilizaba estos recursos no ya como señales de identidad sino como ilustración de sus circunstancias.

Así, los textos, los detalles mínimos y de entorno, los vestuarios, la acción y la relación entre personajes pasan a contar sus hechos y a otorgar el retrato de intención de los caricaturizados. Desde la caricatura de *El Mosquito*, los personajes públicos se inscriben íntegramente en el ámbito de la teatralidad, de la transfiguración y representación que constituye una de sus características más notables. Como vemos en la caricatura realizada por Henri Stein, publicada el 12 de julio de 1868. (Ver imagen 3).

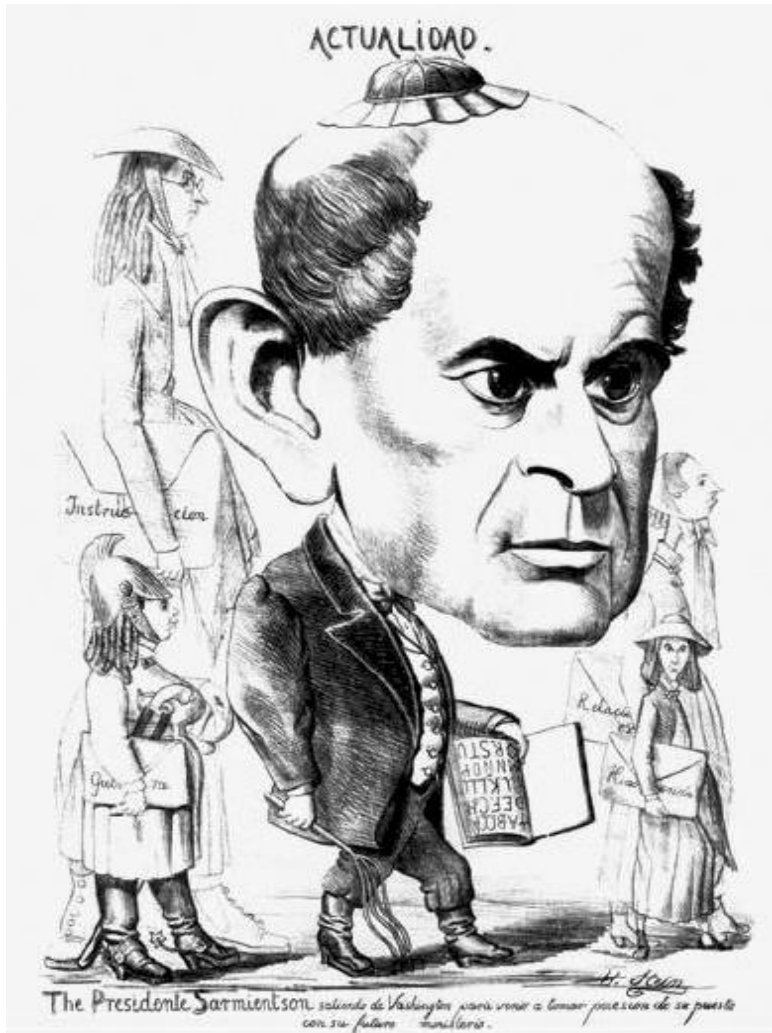


Imagen 3: "Sarmiento", *El Mosquito*, 12 de julio de 1868.

El Mosquito es rápidamente centro de la atención pública (con una tirada habitual de entre 1500 y 4000 ejemplares que en ocasiones llega a superar los 20 000) y marca con su ejemplo el camino a seguir por las próximas publicaciones, que, conscientes de su influencia la ejercerían en favor y en contra de sus causas y candidaturas. Stein llega a ser director-propietario del periódico hasta su último número, aparecido el 14 de julio de 1893, cuando se retira como dibujante para dedicarse de lleno a la actividad puramente comercial. Fue él quien confiere la condición de profesionalidad al caricaturista al comercializar ampliamente su trabajo publicando caricaturas y retratos en otros periódicos como *El Plata ilustrado* (1871), *La Revista Criminal* (1873) y *Antón Perulero* (1875), hasta lo que podría calificarse como profesionalismo mercenario al participar como editor y dibujante bajo el seudónimo de Carlos Monnet en *La Presidencia* (durante el mes de julio de 1875), periódico políticamente opuesto a *El Mosquito*.

Esto designa a Stein casi como un prototipo moral de la sociedad liberal que entonces venía constituyendo social, política y económicamente el país. En relación con la evolución de este proyecto, en muchos de los periódicos puede leerse cómo el discurso se transforma de opositor a medio de promoción. La última página de *El Mosquito* exhibe un nuevo discurso que marcará

tendencias: la profusión de avisos comerciales en los periódicos los convierte en vehículos publicitarios de productos y, a la vez, en producciones en sí, dependientes de la publicidad.

El Mosquito es la publicación de humor argentina de más extensa duración (tres décadas). Paralelamente a ella aparecen otras publicaciones con notas de humor, que ya son imprescindibles en todo periódico, fuera cual fuese su orientación política.

Es importante señalar que antes de 1880, Buenos Aires ve aparecer y desaparecer decenas de periódicos, la mayoría de humor. En 1874 nace *La Tijera*, que se dedica a ridiculizar al flamante presidente Avellaneda. Como este era de baja estatura, lo dibujan subido a un taburete, rodeado por varios políticos, integrando una banda de música dirigida por Adolfo Alsina.

Otro periódico satírico publicado en 1875 es *Antón Perulero*, dirigido y redactado por el periodista español Juan Martínez Villergas. Este hombre, mientras estaba radicado en Cuba, lee algunas opiniones de Sarmiento contra España. Se cuenta que Martínez Villergas viaja exclusivamente a Buenos Aires a fundar un periódico dedicado a fustigar a Don Domingo. En *Antón Perulero* colaboran los dibujantes Carlos Clérice y el múltiple Stein.

También en ese año se publican *La Farsa Política*, *El Petroleo* y *El Sombrero de D. Adolfo*, semanario impolítico de caricaturas y otros excesos, se denomina así porque sus notas y dibujos estaban dedicados a satirizar al ministro de Guerra y Marina, Adolfo Alsina. “Im-político” significaba en ese momento, no que era a-político, sino que era, por decirlo en términos actuales, “políticamente incorrecto”, es decir, que se ubicaba explícitamente en un lugar de enunciación opositor.

Otras publicaciones aparecidas en los últimos años de la década del setenta son *El Gorro de Dormir*, *Antón Pijotero*, *La Burra de Balaam* y *El Bicho Colorado*. Como ejemplo del tono de su discurso podemos señalar que en febrero de 1876, esta última publicación ilustra su carátula con un pie descalzo de la República, cuyo tobillo está plagado de forúnculos que son las caricaturas de Sarmiento, Mitre, Avellaneda, Alsina, Aneiros -arzobispo de Buenos Aires- y un par de indios.

Ese mismo año sale a la venta *El Fraile*, “semanario satírico literario” fundado y dirigido por Enrique Romero Jiménez. Al estilo de la época, se compone de cuatro páginas y su doble central lo constituyen una serie de caricaturas firmadas por N. Figueras.

Hay que reconocer como precursor del ***humor gráfico** en colores al periódico “*El Pigmeo*” pero que por sus altos costos de producción no tendrá continuidad. Tres años después se edita *La Cotorra*, “semanario cómico, jocosos, con caricaturas coloreadas”, periódico satírico en colores (cromolitografiado) aparecido en la Argentina. De él salen 43 números, editados entre el 12 de octubre de 1879 y el primero de agosto de 1880. Sus dibujantes son Strogo, Carlos Clérice y Faría.

A pesar de la aparición de varios semanarios, *El Mosquito* continúa siendo el preferido del público de la capital y del interior. El siempre popular dibujante Stein comienza a colaborar en *El Porteño*.

Luego aparece *El Padre Camardo*, dirigido por Salvador Mario, intelectual identificado con el político francés Camilo Jordán, jesuítico, catedrático de retórica, llegado a Buenos Aires en 1862. En su equipo de redacción figuran Benito Más y Prat, Arturo Domínguez, Carlos M. De Egozcue, Eusebio Blasco y Delfina M. Hidalgo, la primera mujer que incursiona en el periodismo político. Por la época otras mujeres como Juana Manso, Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla ingresan al periodismo pero como folletinistas y educadoras.

Apogeo y madurez del humor político

Entre 1880 y 1892 aparecen aproximadamente 660 publicaciones. En ese mismo período se produce la mayor oleada inmigratoria del siglo XIX y un gran porcentaje de inmigrantes se

relacionan directamente con la industria gráfica ya que traían el oficio de sus ciudades de origen. La profusión de periódicos serios y satíricos con algunas diferencias, repite lo ya generado en la década anterior.

En el ámbito de la política, el actor principal hasta principios del siglo XX pasa a ser Julio Argentino Roca, elegido presidente en dos oportunidades y hacedor de los manejos políticos del país, tanto desde adentro como desde afuera de la presidencia.

Sin embargo, no todo resulta liviano en el camino gubernamental de Roca. El humor de las publicaciones no le perdona nada. Se destaca *El Cascabel*, que gana la calle el 6 de julio de 1882 y que aporta la novedad, a partir del número dos, de insertar las caricaturas en las mismas columnas de sus artículos, donde asoman regularmente textos de carácter costumbristas. Las caricaturas que publica *El Cascabel*, sin firma, realizadas a pluma, se diferencian de las de su tiempo al seguir la concepción visual en el diseño de todo periódico: su dibujo es refinado, sintético, lleno de espacios en blanco, carente de la sobrecarga de figuras y grisados (proprios de la técnica litográfica ejecutada con lápiz) que se venía haciendo, como encaminado hacia el dibujo de línea clara que utilizaría la ***historieta** cómica en general.

El Cascabel es la primera publicación donde el humor gráfico superó en espacio al humor escrito. A pesar de su material y de la acogida por parte del público, al alcanzar el número 13 decidió “suicidarse”. En la citada edición, sus cuatro páginas ostentan un solo título: “*Gran dio, morir si giovane*”, intertexto citado del final de la ópera *La Traviata* de Verdi. A pesar de su rivalidad en lo social y en lo político, *El Cascabel* le deja a *El Mosquito* sus “suscriptores”.

Otros periódicos publicados por esa época son *El Mangangá*, *La Voz de la Iglesia*, sin responsable al principio y luego firmado por el cura Juan López, y *El Sol* editado en Córdoba.

También aparecen en Córdoba otras publicaciones humorísticas como el periódico *La Carcajada*, fundado en 1871 por Armegol Tecera que tiene un importante peso y aceptación en la población cordobesa y es el periódico satírico de más larga duración en la provincia. Más tarde surgen diversas publicaciones que contribuyen a la causa de satirizar la realidad política haciendo exhibición de un discurso humorístico particular: *La Lechuza*, *El Picaflor*, *El Mono Tarfe*, *El Huascar*, *El Negro Sinforoso*, *Frou-Frou*, *La Viuda*, *La Broma* y *Fruta de Córdoba*.

Pese a que *La Carcajada* procura infructuosamente introducir la caricatura en sus páginas, corresponde la prioridad en aquella forma gráfica a *El Jaspe*, publicación nacida en 1876.

En Santa Fe por esa época circulaba una edición llamada *Figarillo*, “periódico político, literario, satírico y celibatario” que “no se casa con nadie”. Por su parte en Rosario surge en 1886 *La Cabrionera*, “semanario joco-serio y de caricaturas” que comparte las características gráficas de las publicaciones del momento.

En Buenos Aires, la desaparición de *El Cascabel* no le da sin embargo, respiro alguno a Roca y su gente, quienes siguen siendo caricaturizados por la prensa satírica. En 1883 aparece *La Mariposa*, opositor al gobierno, pero no tanto como iba a serlo *Don Quijote*, periódico combativo que representa el apogeo de la caricatura política.

En su espacio, el discurso humorístico-caricaturesco encuentra su más acabada realización, al exponer la crisis política de su tiempo, y superando el juego de imágenes en que se enfrascan los otros periódicos satíricos. Pocas manifestaciones gráficas volverán a hacer un ejercicio de denuncia tan descarnada desde entonces, y la caricatura difícilmente volverá a ser tan militante.

Don Quijote aparece el 10 de agosto de 1884, en Buenos Aires. Su editor es Eduardo Sojo, quien firma bajo el seudónimo de Demócrito, español de sólidas convicciones republicanas que, dotado de una vigorosa maestría y de influencia se rodeó de brillantes colaboradores y caricaturistas, la mayoría connacionales, como José María Cao (Demócrito II), Manuel Mayol (Heráclito), Carlos Palma, Manuel Tellechea, Ramón Bergada entre otros. En la redacción, entre sus más importantes escritores se encontraban José Sixto Alvarez (Fray Mocho), y Manuel García.

Don Quijote, se anuncia como “revista bufopolítica” y, como muestra la imagen 4, su portada sentencia el lema “este periódico se compra pero no se vende” siendo Sojo su principal animador desde el primer número hasta el último (del 20 de febrero de 1903). También participó de su notable coda, *Don Quijote Moderno*, que salió desde el 2 de abril de 1903 hasta fines de 1905.



Imagen 4: Portada de *Don Quijote*.

En total se editaron 949 números (aunque la numeración recomenzaba desde el número uno cada año), algunos en ediciones especiales y anualmente un almanaque con las caricaturas más exitosas que eran reclamadas con insistencia por el público.

En los primeros años, sus caricaturas no tienen color pero con el progreso de la litografía y las técnicas de edición, también vemos aparecer en sus páginas el color y las fotografías. La primera página publicada a color se registra en un número extraordinario aparecido el lunes 1.º de abril de 1895.

El énfasis de las críticas de este semanario está puesto en la figura de Julio Argentino Roca, a quien apodan “el zorro” y lo dibujan con el cuerpo y la cola peludos y quien está permanentemente en la mira del periódico. También en *Don Quijote* se originan los apodosos de los principales políticos de la época: “El Pavo”, al presidente Luis Saenz Peña; Miguel Juárez Celman (concuñado de Roca) quien tuvo dos apodosos, “El Burrito Cordobés” y “Celemín”; el presidente José Evaristo Urriburu también tuvo dos apodosos, “Cangrejo” y “Buho”; Carlos Pellegrini fue bautizado como “Pelelegringo”; el coronel Alberto Capdevilla, “Cabo de Vela”; y muchos otros.

Uno de los pocos políticos que no era ridiculizado a través de sus páginas y sus caricaturas era Leandro N. Alem, el político opositor fundador del Partido Radical, a quien se le guardaba simpatía y respeto. En alguna medida, la ideología combativa del radicalismo de entonces y la postura ética de Alem, coincidían con la ética y la ideología de los autores del periódico.

En toda su existencia, *Don Quijote* no hace concesión alguna, y a cada prohibición y persecución responde aún con más fuerza. Eduardo Sojo sufre arrestos y se le imponen multas.

El número 3 del año V, sale sin caricaturas ya que las piedras litográficas habían sido secuestradas por la policía. Por orden del Intendente Municipal, el periódico es secuestrado por la policía en numerosas ocasiones: no aparece entre el 17 de abril y el 10 de julio de 1892 a causa del estado de sitio, y tampoco entre el 3 de setiembre de 1893 y el 4 de marzo de 1894. En este caso, porque las oficinas son ocupadas por la policía siguiendo una orden de Ministro del Interior, Manuel Quintana.

Sin embargo el periódico no deja de denunciar nunca lo que considera iniquidades del poder, agudizadas sus denuncias en épocas electorales ya que el fraude, al que denomina “la máquina”, es una práctica común: votaban muertos, inmigrantes que no sabían ni el idioma, menores de edad, etc.

Los días finales de 1889 fueron lamentables en materia económica. *El Mosquito*, que hasta entonces publicaba caricaturas sin demostrar en ellas militancia alguna, se coloca a la par de *Don Quijote* en la tarea de fustigar a las autoridades nacionales, de Juárez Celman hacia abajo.

A la fauna creada por *Don Quijote* se agrega “el Mono” para representar al recientemente nombrado administrador general de Correos, Ramón J. Cárcano. Lo primero que hizo el joven funcionario –tenía veintisiete años– fue uniformar a los carteros, cosa que no dejaron pasar los caricaturistas de la época.

En este periódico trabaja también el ex comisario y escritor José Sixto Álvarez, conocido por su seudónimo de “Fray Mocho” cuyo trabajo sería luego notable en la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires, publicación humorística que nace en el Uruguay, en donde el español Eustaquio Pellicer la inicia en 1890 como semanario festivo, literario, artístico y de actualidades. Una vez llegada a Buenos Aires Pellicer renuncia y toman su lugar como directores Fray Mocho y el dibujante español Manuel Mayol.

Caras y Caretas representa la madurez del humorismo político. “Llegó la caricatura, llegó la caricatura”, gritaban los diarieros para ofertar esta revista. Ya en 1898 acusaba duramente a los políticos corruptos y criticaba a los “tranways” (tranvías) “que matan más gente que la fiebre amarilla”. Viñetas de la vida cotidiana, décimas intencionadas, gráficas costumbristas, notas que registran el crecimiento y los cambios del país y los “reclames” de los primeros años del nuevo siglo son parte de su contenido. Además de las sátiras políticas. En este sentido, es un heredero consecuente de la línea de *Don Quijote* donde lo cotidiano, la política y la pincelada costumbrista se aúnan en un solo propósito: la denuncia política.

El primer número de *Caras y Caretas* se anuncia el 8 de octubre de 1898 y se autodefine como “semanario festivo, literario, artístico y de actualidades”. De esta manera inaugura una modalidad comercial en donde se mezclan géneros y temas que van destinados a la amplia heterogeneidad de lectores que habitaban el país a fines del siglo XIX. Reproducimos a continuación la tapa del primer número de esta publicación. (Ver imagen 5).

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

KURTAQUIO PELLICER
REDACTOR

JOSÉ S. ÁLVAREZ
DIRECTOR

MANUEL MAYOL
DIBUJANTE

AÑO 1.º

BUENOS AIRES, 3 OCTUBRE 1898

N.º 1.º

EL ARBITRAJE



Aunque las líneas ha echado,
enredadas en el fondo,
no ha de quedar sin pescado,
porque es hombre acostumbrado
á pescar por lo más hondo.

Imagen 5: Primera tapa de *Caras y Caretas*

Aunque las caricaturas políticas son las que generan mayor repercusión, *Caras y Caretas* va a cubrir, en sus cuatro décadas de publicaciones, distintos espacios: literario, cultural, social, de costumbres, publicitario, político, etc. Contaba para ello con importantes colaboradores como Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró, Christian Roeber, Leguizamón, Santiago Maciel, Bernárdez, García Velloso, Lamberti, Severiano Lorente, entre otros. En el plano del dibujo artístico figuraban además de Mayol, personajes reconocidos como José María Cao, Villalobos, Steiger, Vaccari, Foradori, Bosco, Navarrete, etc. Esta revista significó el punto de clivaje entre las publicaciones humorísticas del siglo XIX y XX significando una innovación en términos gráficos, humorísticos y temáticos.

“De la prensa satírica, asimila sobre todo las caricaturas, en su mayoría referidas a la vida política; de las publicaciones ilustradas previas, los materiales artísticos y el uso de la fotografía” (Romano, 2004: 181).

Según Eduardo Romano, el éxito inmediato y prolongado de esta publicación se debió a varios factores: el bajo precio, el formato manuable y fácil de transportar, la calidad de sus firmas colaboradoras, el moderno equilibrio entre el arte y la publicidad y su explosiva fórmula “festiva, literaria, artística y de actualidades” tal como se autopresentaba al público.

Sin embargo, agrega Romano, “lo más revolucionario, y tal vez el factor decisivo de su éxito, fue ese cruce entre el humor, a menudo irreverente, y lo artístico; entre lo serio y lo festivo” (2004: 184).

En 1903 muere Fray Mocho y es reemplazado por Carlos Correa Luna como director de *Caras y caretas*. Pero la estructura de este periódico no se resiente tampoco cuando se aleja de su equipo de trabajo un dibujante excepcional como José María Cao para crear la nueva revista *Don Quijote*, en su segunda etapa, porque quien llega para sustituirlo es otro caricaturista que marcaría épocas: Ramón Columba.

Los comienzos de un nuevo siglo

A finales del siglo XIX fue *Don Quijote* quien marcó la cúspide del periódico satírico. Esta cúspide coincide cronológicamente con el fracaso de los postulados de la revolución de 1890, y el acuerdo que propicia la continuidad liberal-conservadora en el poder contra la institución de un régimen democrático. El intento revolucionario de 1893 probablemente haya entrañado lo que los periódicos satíricos habían contenido como medio de expresión política de carácter popular. Habiendo cambiado la situación del panorama político y social, los modos de enunciación de medios tan comprometidos en sus formas e inmediatos en sus contenidos debieron cambiar.

Significativamente, *El Mosquito*, luego de una lenta y progresiva decadencia, que hacia 1882 ya ha desechado epígrafes y orlas, y desde 1886 ha comenzado a alternar las clásicas caricaturas de actualidad política con retratos serios, dura poco tiempo antes del definitivo fracaso de la intransigencia radical, que conduce al alejamiento de Lisandro de la Torre y al suicidio de Leandro N. Alem en 1896. En este último período sus aportes más interesantes en materia gráfica habían quedado relegados a la edición de sus almanaques anuales, en los que se destaca, hacia 1889, la labor del dibujante Damblans en la realización de secuencias humorísticas, mayormente de carácter pantomímico.

Demócrito lo sobrevive. Con una nueva era de publicaciones modernas (*Caras y caretas* a la cabeza), continua hasta publicar un *Don Quijote Moderno* (Año III, número uno, del 04 de enero de 1905), cuyo epígrafe “*Por un ojo tres, por un diente una quijada*”, redoblando la bíblica Ley de Talión da muestra de lo temerario que continuaba siendo el discurso de Eduardo Sojo. Acusando recibo de los cambios, se edita en el formato típico de las revistas del momento, pero debe desdoblarse para leer su interior, por lo que se mantiene el tradicional tamaño sábana en la publicación de las caricaturas.

En la realización de sus caricaturas conviven Demócrito y un nuevo dibujante, Manuel Redondo, también español y radicado en la Argentina en 1900. Este nuevo *Don Quijote* refuerza una de sus armas predilectas, la ***ironía**, que en su discurso se torna más feroz a medida que se suman los números de la revista. Los estilos de las caricaturas de Sojo y Redondo son muy similares y hasta se confunden. Posiblemente lo que Sojo influenciara a Redondo en las ideas, este se lo haya devuelto en dibujo. Aquí son comunes las secuencias de dos y tres cuadros y se incorpora definitivamente el

humor de costumbres junto al meramente político. Redondo es un extraordinario caricaturista, en el nivel de los que publican contemporáneamente en *Caras y Caretas*, revista en la que recalca luego de esta experiencia.

El último número de *Don Quijote Moderno* es el 44, del 1.º de noviembre de 1905. Su proyección se extendería a través de *Don Goyo de Sarrasqueta*, en forma de **historieta**, años más tarde, y en la revista por donde entonces pasa la modernidad: *Caras y Caretas*. De esta y para cerrar este texto sobre los periódicos satíricos y su humor político, citamos el siguiente párrafo publicado en el N° 53 del 7 de octubre de 1899:

“La caricatura gruesa –cloruro de sodio natural– que fuera arma vengadora e instrumento de castigo, iracunda y áspera risa popular contra las grotescas formas de la política aborigen, decaía; ya era excesiva para los tiempos. El otro molde, el de la revista literaria y puramente artística no podía ser viable. Era preciso hermanar la actualidad que interesa, la verdad que atrae la atención, con la caricatura que esboza sonrisas”.

Ximena Ávila

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Breve historia de la historieta; Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX; Chiste gráfico; Cómic (lo); El chiste gráfico como género periodístico de opinión; El susurro formidable de la risa. La ficcionalización del gacetero en los periódicos humorístico-políticos; Grotesco; Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor, política y censura en Argentina.

BIBLIOGRAFÍA:

- BISCHOFF, Efraín (1993) *Política y buen humor en el periodismo cordobés. Siglo XIX*, Córdoba, Junta Provincial de Historia.
- COLUMBA, Ramón (1970) *Qué es la caricatura*, Buenos Aires, Ed. Columba.
- DELL'ACQUA, Amadeo (1960) *La caricatura política argentina*, Buenos Aires, Eudeba.
- FILLOY, Juan (1994) “Caricatura y retrato, caricatura y humorismo, caricatura y expresión” en *Sagesse*, Ed. Opoloop, Córdoba.
- GUTIÉRREZ, José María (1999) *La historieta argentina: de la caricatura política a las primeras series*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.
- LEVENE, Ricardo (1967) *Historia de las ideas sociales argentinas*, Buenos Aires-México, Ed. Espasa Calpe Argentina.
- (1971) *Nueva Historia Argentina*. Tomos 4, 5 y 6. Buenos Aires. Ed. Osvaldo Raúl Sánchez Teruelo.
- LOBATO, Mirta et al, (S/D) *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites, 1880-1916*. Tomo V. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- LUNA, Felix (1996) *Soy Roca*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- (2003) *La época de Roca. (1880-1910)*, Buenos Aires, Ed. Planeta.
- MATALLANA, Andrea (1999) *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, UBA.
- PALACIO Jorge (Faruk) (1993) *Crónica del humor político en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- ROMANO, Eduardo (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Ed. Catálogos.
- ULANOVSKY, Carlos (1996) *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires, Ed. Espasa.
- VÁZQUEZ LUCIO, O. (1986) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, Tomos 1 y 2, Buenos Aires, Eudeba.

Humor y vida cotidiana

Lo que llamamos “cotidianeidad” abarca espacios y circunstancias humanas complejas, se entiende de manera diferente según las culturas y recoge un amplio campo de fenómenos ligados a etapas históricas, interacciones, prácticas y textos dispares.

Sin embargo, la cotidianeidad se define privilegiadamente en el marco de los mecanismos – prácticas y discursos– que le dan continuidad, ya que la “repetición” es una de sus marcas fundamentales.

Particularmente, desde la teoría crítica (Adorno, Marcuse, Lefebvre) se ha enfatizado en el carácter alienado, pasivo y manipulado de la vida cotidiana y su entrega acrítica a la influencia de las ideologías de turno o a los medios masivos de comunicación. Sin embargo, no es este el aspecto el que interesa si vamos a pensar la relación entre ***humor** y vida cotidiana, sino los fenómenos discursivos que la definen, tanto los que generan aceptabilidades sociales, como aquellos que funcionan como marcas diferenciadoras.

Por lo tanto y más contemporáneamente, en consonancia con nuevos estudios sobre la cultura, se ha comenzado a pensar las formas en que los sujetos pueden resistir la manipulación elaborando prácticas y discursos que constituyen modos propios de transgredir las imposiciones de la cultura dominante.

De Certeau (1997) afirma por ejemplo, que el mundo de la vida cotidiana es un mundo donde priman los sentimientos comunes y el sentido común. Un mundo a la defensiva que define espacios y lenguajes. La defensa es, según De Certeau, una “guerra de guerrillas” que se libra en el territorio semiótico –lenguajes de la cultura: códigos, gramáticas y estrategias que resisten lo dominante-. Creemos que es justamente en esta guerra de guerrillas en las que el humor tiene mucho que decir. Sus códigos ponen barreras, pero también tienden lazos y puentes, fronteras que separan y a la vez vinculan las esferas de una cultura. Así el humor que circula en formas genéricas del decir cotidiano no es ajeno a la ciencia, la religión, el arte, la política. Más bien, lo que sucede es que se opera un sistema de “conversiones”, de apropiaciones o lecturas varias de textos que proceden de otras zonas del sistema cultural.

A modo de ejemplo transcribimos un texto humorístico publicado recientemente en un diario de México:

“Historias de la creación del mundo

El Señor expulsó del paraíso a Adán y a Eva. Al expulsarlos hizo caer sobre ellos una terrible maldición. Dijo al hombre: Ganarás el pan con el sudor de tu frente.

Y dijo a la mujer: Parirás con dolor.

Iban Adán y Eva por un camino. Eva se veía desolada.

Qué maldición tremenda nos arrojó el Señor! –clamó con dolorido acento-. Tú tendrás que sudar para ganar el pan! Yo daré a luz en medio de dolores!

-Vamos, vamos –la tranquilizó Adán-. Todo tiene un arreglo. Tú podrás dar a luz con anestesia. Yo por mi parte, podré meterme en política” (*El Imparcial*, 2007).

El mundo de la vida cotidiana deja leer en fragmentos todo aquello que sucede, trazando “líneas de errancia” como las llama De Certeau, que atraviesan terrenos diferentes. La experiencia cultural urbana en las formas de la cotidianeidad se constituye en la casa y el trabajo, en la escuela,

los hospitales y los espacios de la ciudad, en los diálogos de café y en los llamados telefónicos a los medios.

Aunque no es posible desarrollar acá en forma más exhaustiva el concepto de *vida cotidiana*, entendemos por ella, lo que Agnes Heller (1991) define de manera general como “la vida de los sujetos organizada en torno de la particularidad”, o como señala Parret (1999) “el acoplamiento de repetición y actividad que se realizan etimológicamente en el sentido de *quotidie*” (lo diario).

El aspecto “particular” solo puede ser observado, si hacemos un corte sincrónico y acotado que, a los fines de la investigación puede dar cuenta de aquello que en las culturas está en constante dinamismo, “todo lo que habla, enuncia, pasa, roza, encuentra”, como diría Michel De Certeau.

La vida cotidiana se sostiene sobre determinaciones sociales específicas: la división del trabajo, las condiciones impuestas por la clase, la edad o el sexo, la estructura de la producción y distribución de bienes, los avances científicos y el desarrollo del arte, las formas de comunicación social desde las más elementales de la oralidad a la complejidad de los sistemas mediáticos, los hipermediáticos, los principios morales (la moral sexual, la moral del trabajo, la moral de los negocios, como los distingue Heller), la praxis política, las formas de diversión y entretenimiento, la articulación entre lo público y lo privado, etc.

Esto muestra que no es posible leer la cotidianidad fuera de su inscripción en circunstancias históricas, a la vez que sí es posible leer en la cotidianidad aspectos propios de una determinada sociedad, y particularmente buscar el modo en que esta sociedad se objetiva en sus lenguajes. Qué lugares comunes y doxásticos, circulan como formas de la risa cotidiana y de qué modo ellas constituyen un principio cognitivo e ideológico fundamental.

Sabemos que no hay hombre sin risa ni culturas sin humor, por lo tanto tampoco hay vida cotidiana sin ***chistes**, chanzas, bromas, pullas, sobrenombres ridiculizantes, relatos desopilantes, etc. Es decir, el humor impregna toda forma de cotidianidad, sosteniéndose sobre una estructura particular que forma e informa, en un movimiento de vaivén, el imaginario de una época y los modos en que se desarrolla la cotidianidad. Por ejemplo, en la siguiente viñeta (ver imagen 6), son las condiciones concretas de la vida (y el sufrimiento) cotidiano, las que alimentan el humor:



Imagen 6: Angonoa, Humor con Voz. La voz del interior, 23 de septiembre de 2007.

Tal vez no sean solo las fiestas populares, tal como lo observara Bajtín (1987), el lugar en que el humor y la vida cotidiana se dan cita, ya que en todas las épocas y las culturas ha sido posible leerlo desde su inscripción en la esfera de la *prosaica* (Mandoki, 2000): modos particulares de expresar el mundo sentimental y la sexualidad, los saberes prácticos, la percepción del tiempo y del espacio, los usos del lenguaje familiar, la sensibilidad frente a los objetos de la vida diaria o lo que cada grupo define como lo bello, lo feo, lo útil, lo placentero, etc.

Lo más particular del humor cotidiano es que este se halla enclavado en un conocimiento de mundo de los sujetos fuera del cual no es posible la semiosis. Es por ello que muchas veces escuchamos “cuentos” cuyo contenido y estructura formal son idénticos, pero cada cultura se los ha apropiado incorporando sujetos diferentes: los cuentos de “gallegos” en Argentina, son cuentos de “belgas” en Francia, o cuentos de “norteamericanos” en Inglaterra.

En su estudio de los enunciados, Bajtín-Voloshinov hablan del “contexto extraverbal de la vida” en la que la palabra circula a nivel social, contexto que implica un “horizonte espacial” y un modo de comprender las situaciones, que podemos entender como una forma de definir la vida cotidiana.

“La peculiaridad de los enunciados de la vida cotidiana consiste en que ellos mediante miles de hilos se entretrejen con el contexto extraverbal de la vida y, al ser aislados de éste, pierden casi por completo su sentido” (1992: 116).

El humor en la vida cotidiana implica “valoraciones sobreentendidas”, es decir, juicios que no están sometidos a discusión, aunque cuando migran, Voloshinov observa que “con toda seguridad se va preparando una reevaluación”. Es justamente en esta migración, en la que pone el acento el humor, aunque, como en el relato mexicano, la política parece ser una especie de pesadilla común en todos los países latinoamericanos y este chiste puede ser entendido claramente en contextos diferentes.

Una recopilación de géneros humorísticos de uso cotidiano nos permitiría leer el horizonte real en el que se producen estos enunciados y ver además que el humor juega con los géneros y toma en chanza aquellos que provienen hasta de los ámbitos más consagrados. He aquí el caso, por ejemplo, de una biografía apócrifa que le sirve al autor para ingresar desde el contexto cotidiano de los habitantes de la provincia de Córdoba, datos de un personaje entrañable para los argentinos:

“Talentos cordobeses por el mundo

Hoy: Joancito Manuel Serrat.

Joan Manuel Serrat nació el 27 de diciembre de 1943 cerca de los viejos Molinos Río de la Plata.

-Realizó sus estudios secundarios en el colegio Taborin, compartiendo su afición por la guitarra. Es decir, que se recibió gracias a lo bien que guitarreaba.

-En 1964 se presenta en “Ventana al Hogar” de Norma Landi e interpreta una de sus canciones. Poco tiempo después lo llaman para ofrecerle grabar su primer disco, pero la versión cuartetera “Tu nombre me sabe a yerbeau” tiene escasa repercusión.

-A finales de 1970 se encierra en la confitería de la terminal de ómnibus a escribir poemas junto a un puñado de intelectuales, como señal de protesta contra la pena de muerte. El viejo lo saca de los pelos y lo muele a patadones. Sobrevendría entonces, su famosa canción “Golpe a golpe, verso a verso”.

- Años más tarde rinde tributo al más grande de los verseros de letras hispanas, con su trabajo “El Lápiz Rojo”.

- A finales de la década de 1980, a raíz de unas declaraciones suyas, tuvo que exiliarse un año en Río Cuarto. Publica entonces “El sur también existe, aunque no se los recomiendo” (Omar Fabaz, 2007).

El humorista, escoge indudablemente las ideas del “contexto de la vida” sometiénolas a una valoración activa dentro de su propio enunciado y al tergiversarlas las resuelve por el lado de la comicidad.

Cognini había confesado entre sus amigos, que su humor lo sacaba de la cancha de fútbol y de las calles de Córdoba.

Cuando el humor se calla, cuando no circula socialmente seguramente están pasando cosas terribles: la situación es tan caótica que no hay expresión que pueda tomarla en broma o el discurso está sometido a una censura tan brutal que en vez de ríos de tinta pueden correr ríos de sangre, como lo señaló en algún momento el humorista cordobés Carlos Ortiz.

Silvia Barei

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Cómic (lo); El chiste gráfico como género periodístico de opinión; Humor, política y censura en Argentina; Las caricaturas de Mahoma; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail (1974) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Ed. Seix-Barral.

BAJTIN, Mijail y VOLOSHINOV, V. (1992) *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Madrid, Ed. Alianza.

DE CERTEAU, Michel (1987) *La invención de lo cotidiano*, México, Univ. Iberoamericana.

FABAZ, Omar (2007) S/D en suplemento “Humor con Voz” de *La voz del interior*, 23/06/2007.HELLER, Agnes (1991) *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ed. Península.

MANDOKI, Katia (1994) *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, México, Ed. Grijalbo.

S/D (2007) s/d en *El Imparcial*, Hermosillo (México), 11/11/2007.

Relaciones Burlescas (Joking relationships)

En el campo de la Antropología Social se denomina relación burlesca al vínculo social en el cual la bufonada o el ***chiste** forman parte de la interacción que mantienen los sujetos. En estas relaciones el uso del ***humor** puede ser obligatorio o facultativo y estar permitido a ambos miembros o tan sólo a una de las partes.

En su estudio de los rituales de interacción, el sociólogo norteamericano Erving Goffman (1988) señala que una regla simétrica es la que lleva a un individuo a tener, respecto de los demás, obligaciones y expectativas equivalentes a las que los otros tienen respecto de él. De este modo describiríamos como *relaciones burlescas simétricas* aquella que por ejemplo mantienen en nuestras sociedades contemporáneas hermanos, amigos, colegas, y parejas. El vínculo es asimétrico cuando la regla de etiqueta que lo rige lleva a otros a tratar y ser tratados por un individuo en forma distinta a la que trata y es tratado por ellos. Así, podríamos considerar como *relaciones burlescas asimétricas* las que unen al jefe de un batallón con sus soldados.

Si, como señala Levi-Strauss, los hombres intercambian “mujeres, bienes y palabras” debe considerarse que algunos de esos intercambios adquieren una forma humorística o están acompañados del trueque de bienes cargados de humor. Este uso del humor puede observarse en ciertos souvenirs turísticos como ceniceros con forma de inodoro e inscripciones del tipo *¡¡Fuerza Canejo!!* o *¡¡Aguate!!*, ángeles con un pene metálico y enroscado que sirve para descorchar botellas, y un conjunto variadísimo de objetos con forma de falos, vulvas o pechos femeninos. Muchas veces estos objetos suelen estar dedicados mediante inscripciones bien a los amigos, bien a suegras/os, yernos, tíos y padrinos. Es en este contexto de relaciones de amistad y parentesco sanguíneo o ritual donde podemos reconocer estas relaciones burlescas.

Los primeros debates académicos acerca de este tipo de relaciones fueron publicados en la revista *Africa* en 1940. En esta publicación, el antropólogo británico Alfred Radcliffe Brown da a conocer lo que él describe como “un planteamiento teórico general sobre la naturaleza de tales relaciones” (Radcliffe Brown, 1986a: 107). En este artículo y en otro publicado en la misma revista en 1949, Radcliffe Brown, gestor del paradigma estructural-funcionalista, sostiene que las relaciones burlescas deben ser entendidas como una peculiar combinación de amistad y antagonismo, de afinidad y de conflicto, donde se mixturán una supuesta hostilidad y una confraternidad real entre parientes, clanes o grupos étnicos vecinos. Según el autor, estas relaciones son una forma de alianza que permiten organizar un sistema estable y definido de comportamiento social en el cual los componentes asociativos y disociativos se combinan entre sí. En este sentido, las relaciones burlescas serían una versión de las relaciones donde impera el respeto mutuo e incluso la evitación. En estas últimas los componentes hostiles son neutralizados a partir de la falta de contacto en tanto que en las primeras,

“cualquier hostilidad sería prevenida por el antagonismo de la broma, que en su repetición regular es una expresión constante, o un recordatorio, de esta disociación que constituye uno de los elementos esenciales de la relación, mientras que la conjunción social se mantiene por la amistad, que impide tomar en consideración el insulto” (Radcliffe Brown, 1986a: 110).

En las relaciones burlescas existe un desacato privilegiado y la libertad e incluso la licencia para deshonrar repetidamente al otro en un contexto donde la única obligación consiste en no ofenderse por la falta de respeto mientras se mantenga dentro de ciertos límites definidos por la tradición. En consecuencia, para Radcliffe Brown, estas relaciones se opondrían a las relaciones contractuales. En estas últimas, las partes están unidas por un interés particular específico y nada

importa que sus intereses por fuera de los pactados sean diferentes. En cambio, en las relaciones burlescas o en las de evitación los miembros están separados y unidos por la estructura social en tanto que sus intereses son contrarios y convergentes. Los conflictos que podrían emerger de esta relación de “doble vínculo” (*double bind*) son prevenidos por la jocosidad, el respeto mutuo o la reserva extrema. El uso iterativo y ceremonial del humor indica y realiza por medio de su fuerza performativa tanto el abismo estructural que separa a los agentes como los puentes socialmente contruidos para atravesarlo.

En su lectura de Durkheim y Radcliffe Brown conjugada con el trabajo empírico en instituciones de la cultura euro-norteamericana contemporánea, Goffman incluye a las relaciones burlescas dentro del campo de las “profanaciones ceremoniales” o situaciones donde las reglas de conducta que unen al actor y al destinatario dejan de ser sostenidas. Señala Goffman:

“cuando estudiamos a individuos que se encuentran en términos de familiaridad entre sí y no se andan con muchas ceremonias, encontramos con frecuencia ocasiones en que formas ceremoniales normales inaplicables a la situación se emplean en forma supuestamente juguetona, según parece como modo de burlarse de círculos sociales en los cuales el ritual se usa en serio” (Goffman, 1988: 81).

En las profanaciones ceremoniales:

“por evidentes que puedan ser los matices agresivos de esta conducta, el destinatario recibe la oportunidad de actuar como si no hubiera producido una afrenta seria a su honor, o por lo menos no más seria que la de ser definido como alguien con quien está permitido bromear” (Goffman, 1988: 82).

Cuando la afrenta no es realizada cara a cara, la profanación puede adquirir formas menos humorísticas y más agresivas como hablar *sotto voce*, sacar la lengua, hacer muecas por la espalda. En estos casos, el destinatario puede actuar como si no hubiera recibido el mensaje profanador y por lo tanto nos ubicaríamos fuera del campo de las relaciones burlescas.

Goffman se opone a las interpretaciones psicologistas de las profanaciones rituales que tienden a considerarlas como agresiones o estallidos de hostilidad. Así, considerando las profanaciones rituales de los pacientes en una sala psiquiátrica señala que

“si bien desde el punto de vista del actor estas profanaciones pueden ser un producto de impulsos ciegos, o tener un significado simbólico especial, desde el punto de vista de la sociedad en general, y de su idioma ceremonial, no se trata de infracciones impulsivas y cometidas al azar (...) Lo sepa o no el paciente habla en el mismo lenguaje ritual que sus cuidadores” (Goffman, 1988: 84).

El tema de las relaciones burlescas también fue abordado por la etnología francesa donde este tipo de vínculo fue llamado *parenté à plaisanterie* (parentesco en broma) o *alliance cathartique* (alianza catártica). Al igual que en el campo de los estudios del estructural-funcionalismo anglosajón, estas relaciones fueron analizadas en el ámbito del parentesco y las relaciones interétnicas. Sin embargo, a diferencia de la visión comparativa y sociologizante adoptada por las ciencias sociales en lengua inglesa, las reflexiones francesas buscaron explicaciones particularistas y de corte más psicologista. Por ejemplo, para Griaule, estas formas de relación social tendrían la virtud de purificar a los impuros de los grupos sociales en relación.

Levi Strauss se interesa brevemente por esta temática en el artículo “El análisis estructural en lingüística y antropología” de 1945, donde plantea las posibilidades de, a partir del análisis del

problema del tío materno, trasladar el método fonológico de Trubetzkoy a los “estudios de sociología primitiva” (Levi Strauss, 1984: 33). Según el autor en todo sistema de parentesco puede reconocerse un sistema de denominaciones, es decir un vocabulario, y un sistema de actitudes, es decir de conductas socio-afectivas. Estas últimas pueden estar más o menos cristalizadas y formalizadas. Cuanto menor es su institucionalización más dependen del sistema de denominaciones y más pueden considerarse como expresiones de este sistema. Pero cuando se encuentran altamente prescriptas, como en las relaciones burlescas, las actitudes poseen una mayor independencia de las denominaciones y adquieren un carácter más dinámico. En estos casos, de acuerdo con el análisis estructuralista levistraussiano, la tarea sociológica de las ***burlas** o de las evitaciones rituales sería la de mediar entre las contradicciones del sistema de denominaciones.

A pesar de sus enormes diferencias, estas discusiones que definen a las relaciones burlescas como un tipo particular de relación social, comparten la creencia de que el humor y la burla poseen un carácter reparatorio o terapéutico de las contradicciones ya sea de la estructura social (Radcliffe Brown, Goffman); de la cosmología (Griuale) o de la estructura inconsciente (Levi-Strauss). Estas discusiones y análisis de las relaciones burlescas se difuminaron a partir de los años setenta con la crisis del llamado modelo clásico de Antropología Social en cuyo interior habían surgido.

Si hoy quisiéramos retomar la discusión acerca de las relaciones burlescas en el campo de la Antropología Social, otras deberían ser nuestras preguntas. Así, antes que preguntarnos qué tipo de relaciones son las relaciones burlescas; si pertenecen al campo del parentesco o al de las relaciones interétnicas; si neutralizan las contradicciones estructurales o cosmológicas; etc., podríamos analizar qué hacen los sujetos cuando interactúan con otros de un modo ***burlesco**. Además de preguntarnos por la sociología de los sujetos que mantienen estas relaciones debemos cuestionarnos acerca de las subjetividades que emergen a través de estas formas de relaciones donde el humor tiene un papel protagónico. ¿Qué hacen los sujetos además de intercambiar palabras humorísticas?; ¿dónde radica el carácter jocoso de estas performances y qué subjetividades emergen de ellas?; ¿qué dicen estos intercambios acerca del mundo que estos sujetos habitan? En síntesis cuáles son las políticas y las poéticas de las llamadas relaciones burlescas.

Las respuestas a algunas de estas cuestiones pueden encontrarse en trabajos etnográficos en el área mediterránea (Cf. Peristainy, 1965; Pina-Cabral, 1993; Pitt-Rivers, 1971; Vale de Almeida, 1995), muchos de los cuales fueron influenciados por los Estudios de los géneros folklóricos y la Etnografía del habla. Estas etnografías, como el texto de Stanley Brandes (1980) sobre gitanos y andaluces en el sur de España o el de Michael Herzfeld (1985) sobre las poéticas de la masculinidad en Creta, muestran cómo el humor constituye una vía de acceso privilegiada a los modos a través de los cuales los agentes sociales construyen los sentidos del mundo cotidiano. Estas investigaciones señalan cómo los chistes y juegos de lenguaje utilizados por los hombres en diversas interacciones suponen una inversión simbólica de la posición subalterna que los agentes ocupan en un espacio social más amplio. A través de las bromas, los desposeídos se presentan como los mayores poseedores. Así Brandes (1980) analiza cómo los **chistes** que comparan a los gitanos con los burros, por ser ignorantes y malolientes, son retomados por los propios gitanos quienes se afirman orgullosamente como burros porque como estos animales de carga, ellos son considerados como poseedores de penes de gran tamaño. A través de estas bromas, como indica Herzfeld (1985) los agentes también realizan un comentario astuto sobre sus propios deseos de posesión de los atributos de la masculinidad hegemónica, como los grandes penes y la picardía. Por medio de chistes y otros comportamientos risueños los sujetos se construyen como “hombres de verdad”, es decir, sagaces, rebeldes y heterosexuales, al mismo tiempo que se hacen gitanos, andaluces o cretenses.

Un caso cordobés

A partir de la reseña anterior sobre las formas de analizar la participación de la burla y la jocosidad en la estructuración de las relaciones sociales, describiremos ahora el uso de las formas humorísticas entre los jóvenes varones heterosexuales de los sectores populares cordobeses. A partir de una etnografía realizada en la ciudad de Córdoba centrada en los bailes de cuarteto⁵², fue posible reconocer dos usos muy diferentes del término “gay” por parte de los mismos agentes sociales. Estos usos se corresponden con diferentes formas de pronunciar el vocablo que, en su lengua de origen, significa tanto la condición de alegre como la de homosexual. Así, en algunas circunstancias y con determinados objetivos los sujetos articularán [gei], pero en otras ocasiones y con otros objetivos pronunciarán [gai].

El uso local del término *gay* está asociado a la reapertura democrática iniciada en 1983 cuando los homosexuales masculinos, especialmente de los sectores sociales medios y urbanos, comenzaron a autodenominarse *gays* y cultivar un estilo de vida homosexual según el cual todo

⁵² Los *bailes de cuarteto* son espectáculos danzantes con música en vivo que se realizan en grandes salones, estadios de básquet y confiterías bailables. Sólo en la ciudad de Córdoba, estos espectáculos concentran durante un fin de semana entre 10 000 y 20 000 personas. Las sonoridades llamadas cuarteto surgieron a mediados de la década de 1940 como una modificación de los arreglos musicales y la instrumentación de la música producida por las *orquestas características* que interpretaban piezas de carácter alegre (pasodoble, fox-trot, tarantelas, etc.). A lo largo de los años, estos sonidos perdieron vigencia y se incorporaron ritmos afro-caribeños. Actualmente el cuarteto se asemeja notablemente a otras especies musicales latinoamericanas como el merengue dominicano y la formación de las orquestas es comparable a la de las sonoras caribeñas (Cf. Florine, 1996; Waisman, 1995). En el año 2000, el poder Legislativo cordobés declaró al cuarteto como el género folklórico de la provincia (Cf. Blázquez, 2004). Junto con el proceso de transformación sonora se produjo una modificación en el público. Mientras a mediados del siglo XX se reunían en las pistas de baile abuelos, padres, hijos, nietos, tíos, primos y sobrinos, todos ellos integrantes de una clase obrera en formación al ritmo de la creciente industrialización cordobesa; durante los días del trabajo de campo, los bailes aparecían como espacios (casi) exclusivamente juveniles. En este proceso los músicos también se modificaron. El énfasis creciente en la *juventud y belleza* de los artistas, en especial de los cantantes, contribuyó en la espectacularización de los bailes. Estos, además de un espacio para la danza social, se convirtieron en terreno para la contemplación extática propia de los recitales. Los artistas, según la percepción de los productores comerciales, deben llegar a ser sex-symbols que atraigan a las mujeres tras las cuales se encaminan los varones. La espectacularización y (hetero)sexualización del vínculo que sostienen los artistas —cada vez más *modernos*— y el público —cada vez más *joven*— se produjo junto con la transformación de las coreografías. Hasta avanzados los años 80, los bailarines danzaban en parejas compuestas por un varón y una mujer o en pequeños grupos que podían incluir personas de diferentes generaciones que giraban en sentido anti-horario por la pista de baile ubicada frente al escenario donde estaba la orquesta. Actualmente la pista se separa cada vez más del escenario y los movimientos se organizan en tres círculos concéntricos. Un círculo exterior de varones que permanecen de pie y observan a las mujeres que danzan en un círculo interno girando en sentido anti-horario. Entre estas dos formaciones circulan miembros de la Policía provincial con sus uniformes y armas reglamentarias patrullando el comportamiento de los varones, organizando la distribución de los cuerpos en el espacio y ejercitando su poder de seducción con alguna de las adolescentes. Al interior de las dos cadenas de bailarines se ubican girando en sentido anti-horario cientos de personas organizadas en parejas y grupos de varones y mujeres o exclusivamente femeninos.

Desde el punto de vista del diseño temporal la danza está organizada en *selecciones* cada una de las cuales está dividida en varios fragmentos de duración variable. Cada uno de ellos es una unidad de movimiento o frase separada de la siguiente por un silencio. En general, el punto culminante de cada una de las frases se encuentra al final de ellas, las cuales muchas veces concluyen con un fuerte imperativo: *Bailaló!!*

sujeto que mantiene relaciones sexuales con otro de su mismo sexo es definido como homosexual. Este modelo de sexualidad gay se opone a otras formas de entender las relaciones homoeróticas y a otras formas de denominar a los sujetos definidos como homosexuales. Así, por ejemplo, otras formas comunes para denominar/insultar al sujeto homosexual correspondientes a otros modelos son *puto* o *maricón* y *loca* o *maricona* entre los propios homosexuales (Cf. Blázquez, 2005; Jaumandreu, 1981; Perlongher 1997; Villordo 1983; Rapisardi y Modarelli 2001; Sívori, 2004).

Cuando los sujetos pronuncian el término *gay* de acuerdo a la fonética inglesa adoptan la norma hegemónica que lo construye evidentemente como una palabra extranjera. Con esta forma de pronunciación que “evoca el modo como era evaluada en su mención la homosexualidad: como algo foráneo, ajeno a los criterios de normalidad socialmente sancionados, que era meramente tolerado” (Sívori, 2004: 93), el término *gay* ingresó durante la década de los noventa en el habla de los sectores populares quienes incorporaron así una nueva categoría para designar al nuevo sujeto homosexual que estaba construyéndose.

En este proceso cultural mediante el cual una nueva expresión ingresa al habla de un grupo social, pueden reconocerse diversos episodios como la epidemia de HIV/Sida, el desarrollo de una “cultura gay”, la marginalización del modelo “loca/chongo”, la normalización de la homosexualidad y una fuerte mediatización de personajes gays en telenovelas, talk-shows o programas periodísticos.

El término, al igual que las representaciones de homosexuales masculinos en los medios de comunicación, convive en tensión con otros términos de más antigua data como *puto* o *marica*. Presentados como sinónimos que supuestamente describen un mismo campo semántico, los términos se diferencian jerárquicamente cuando los dos últimos vocablos son ubicados en el campo de las “malas palabras” en tanto que *gay* se convierte en el término legítimo para hablar de experiencias, conductas, sentimientos o prácticas homosexuales. *Gay* aparece como el término con el cual puede designarse públicamente, de un modo “políticamente correcto”, aquello que en el espacio íntimo se llama de *marica* o *puto*.

Este doble circuito de una palabra legitimada y extranjera por un lado y términos censurados y locales para designar lo indecible puede observarse en canciones como “Marica tú (Pluma, pluma, gay)”, el gran éxito de las radios comerciales y los boliches tanto de pop como cuarteto o cumbia en el 2005. El título de la canción, muy diferente de la versión original en lengua rumana *Dragostea Din Tei* (El Amor Bajo el Tilo) creada por el grupo O-Zone, une los términos que se mantienen separados. Esta conjunción, produce un efecto humorístico reforzado tanto por la ***parodia** homofóbica de las performances del grupo español que popularizó el tema en la lengua castellana como por el falseto utilizado en el estribillo.

Según pudiéramos observar (Cf. Blázquez, 2004), el recientemente incorporado término *gay*, pronunciado según la norma legítima, es utilizado por los sectores populares en determinados espacios socialmente valorizados como la escuela o la prensa escrita y oral. En los encuentros interpersonales con sus pares, los adolescentes varones suelen utilizar el término *puto*, o alguna de sus variantes, para referirse al sujeto homosexual. Las mujeres, obligadas a someterse con mayor rigor a las normas hegemónicas, utilizan ambos vocablos dependiendo del estatus social atribuido al interlocutor. Más allá de estas variaciones en el uso de acuerdo al género de los hablantes, el término si bien funciona como categoría acusatoria que injuria al sujeto no es usado como forma de insulto dado que para realizar esta performance el vocablo escogido es *puto*.

Puto también es usado por los jóvenes homosexuales de los sectores populares, especialmente en los espacios de encuentro erótico (bares, boliches), para referirse a un amigo, o sí mismo. De este modo, frases como “¡Hola puto!”, “¿Dónde está el puto?”, “¿Con quién se fue el puto?” son utilizadas como formas regulares de tratamiento entre amigos que mantienen estas relaciones burlescas simétricas. Este uso indica el grado de amistad e intimidad que mantienen los agentes tanto como contribuye a crear esos lazos. Reconocer a otro el derecho de usar el término *puto* como forma de

tratamiento afectuoso es uno de los modos a través de los cuales el agente expresa performativamente la amistad y la identidad homosexual compartida con su interlocutor.

En síntesis, términos como *gay* y *puto*, si bien pertenecen a regímenes discursivos y describen prácticas eróticas diferentes, son presentados por el habla hegemónica como sinónimos que describen al sujeto homosexual masculino. Sin embargo, en su uso, los jóvenes y adolescentes resignifican las categorías reservando el vocablo de origen extranjero y respetando su pronunciación foránea para las relaciones cultas y utilizando el vocablo tradicional en los usos más domésticos y más violentos.

Sobre este uso compartido con sus compañeros generacionales más allá de las diferencias de clase, los jóvenes varones heterosexuales de los sectores populares cordobeses han montado una apropiación particular. El vocablo sufrió una modificación en su pronunciación y ya no se respeta la norma fonética hegemónica sino que en su lugar se utiliza la forma fonética castellana. Ellos dicen [gei] y [gai]; pero, si con la primera forma designan públicamente y buscando representarse como educados al sujeto homosexual, con la segunda, una forma de metaplasmo por sustitución o antitescon (Cf. Mayoral, 1994), apodan al amigo heterosexual.

Gai suele utilizarse, acompañado o no de prácticas corporales del tipo palparse rápidamente las nalgas, golpearse la espalda o el pecho, como una forma de salutación entre sujetos que comparten algún tipo de intimidad. El término no puede ser utilizado fuera del ámbito de los amigos sin provocar al menos un inicio de conflicto y malestar dado que aunque pronunciado como [gai] puede sonar como [gei].

Esta interpelación como [gai] de un sujeto que busca presentarse como heterosexual indica y realiza de forma práctica una amistad entre hombres. Según pudiéramos observar, una de las formas de expresión performativa de la amistad es esta relación burlesca cuya poética humorística consiste en una alteración de la constitución fónica del término legítimamente usado para referirse a los homosexuales masculinos.

A partir de esta comprobación surgen diversas preguntas como ¿cuáles son los sentidos que se realizan por medio de esta figura retórica?; ¿dónde reside la gracia de este metaplasmo?; ¿qué hacen estos sujetos a través de sus relaciones burlescas cuando usan el término [gai]?; ¿no podríamos pensar que, además de (re)confirmarse como amigos, los agentes están (re)validando performativamente una heterosexualidad hegemónica compartida? ¿cómo se articula la homofobia con las relaciones de clase expresadas por las formas de pronunciación legítimas e ilegítimas?

A través de estos gestos verbales (casi) se acusa al otro de ser homosexual aunque es una acusación denegada en tanto se traiciona la pronunciación legítima del término *gay*. Así, cuando estos adolescentes cordobeses “hablan mal” y dicen [gai], aunque en verdad podría sostenerse que lo hacen correctamente en tanto pronuncian según las normas de la lengua oficial enseñada en la escuela, los sujetos “hablan bien” en tanto dicen no ser [geis]. Estas tergiversaciones irónicas y juegos fonéticos con las lenguas son peligrosos dado que siempre puede surgir la mala comprensión. Por ello, su uso está restringido a determinadas relaciones. Estar autorizado a llamar al otro [gai] da cuenta de una alianza formulada como una relación burlesca simétrica.

En términos locales esta forma de relación es denominada *gaste*. “*Gastar*” es degradar a alguien en su presencia por medio de formas humorísticas tales que no admitan que el otro se enoje sin poner en riesgo la relación. El sujeto “*gastado*” puede ofenderse y retirarse o bien defenderse mediante instrumentos lingüísticos o la violencia física. En ambos casos, la no aceptación por parte del sujeto de ser interpelado como [gai] da por concluida la interacción. Para algunos agentes, quien no acepta ser llamado de [gai], o es un [gei] o es alguien que se imagina poseedor de un capital simbólico mayor del que su interlocutor está dispuesto a reconocerle, un *agrandado* o un *carteludo*. En ambos casos, sin duda alguna, el alocutario no califica para amigo.

En caso de aceptarse el *gaste*, que resulta más intenso si además de ser llamado de [gai] los sujetos mantienen algún contacto corporal, el alocutario confirma su posición de amigo. En otra oportunidad separada en el tiempo o inmediatamente después, el *gastado* podrá ejercer una acción semejante y transformarse en el sujeto activo del *gaste*.

El *gaste* se produce cuando, a través de una poética asociada con el humor, el locutor devasta públicamente alguna dimensión de la presentación de sí ofrecida por el alocutario. El locutor no se *agranda* sino que *gasta* al alocutario. Y lo *gasta* saludándolo con un (casi) insulto. De esta manera, el otro se convierte en amigo cuando acepta ser degradado con (casi) el mismo vocablo utilizado para designar a los homosexuales masculinos.

Esta acción supone la co-presencia en tanto que si el otro no estuviera allí no hablaríamos de *gaste* sino de *chisme*, de *crítica* o de *sacar el cuero*. Mientras la primera actitud es considerada por los jóvenes varones heterosexuales como propia de los hombres, las restantes se dicen propias de las mujeres. Ellas siempre están dispuestas a discutir la interpretación masculina y adjudicar a los hombres también un gusto por *cuerear* o acusarlos de ser *criticones*.

Como describiéramos, en estas relaciones burlescas los sujetos juegan, no sólo fonéticamente, con la homosexualidad a la cual reintroducen en su discurso. Así, desafían la hegemonía heterosexual, pero, como discutiremos a continuación, sólo para acabar (re)idealizándola sin cuestionarla. El *gastado* (casi) nunca es [gei]; es un [gai], un par.

Para estos sujetos que utilizan la forma [gei] casi exclusivamente en contextos oficiales como la institución escolar, su uso es asociado con el habla de los *conchetos*, es decir de aquellos que son *de otra clase o se hacen que son de otra clase*, y de las mujeres de su misma clase que se hacen las *fnas*.

De este modo podemos observar cómo, si bien los sujetos se igualan cuando se burlan mutuamente, también se distinguen de los *conchetos* que si bien acatan las normas hegemónicas de pronunciación, son sospechosos de no acatar las normas hegemónicas de la (hetero)sexualidad. El *concheto*, que se distingue por sus formas de comportamiento lingüístico e indumentaria a la moda, puede aparecer demasiado cercano a la figura del gay al punto que, según varios entrevistados *uno no se puede dar cuenta si es gay*, aunque al final siempre termine sabiéndose dado que, según los mismos entrevistados, a los gays *siempre se les nota*.

Ser *gay* y decir *gay* aparecen como actos peligrosamente confundibles con ser *concheto* para aquellos sujetos que, desde el punto de vista hegemónico de los *conchetos*, son considerados unos *negros*. Ellos, los *negros*, ni son ni dicen [gei]; ellos son [gais], es decir, amigos heterosexuales.

En síntesis, a través de su, aparentemente, inocente broma, el sujeto *gasta* a su alocutario y de este modo se hace amigo, y se hace heterosexual y *negro*. Pero también, a través de esas relaciones burlescas, los agentes gastan a aquellos que dicen [gei] como los *conchetos*, la cultura escolar, las mujeres y los homosexuales. Quienes dicen [gai] no son *gays* ni *putos*, son amigos de la *misma clase*. *Gastándose* y llamándose de [gais] los sujetos se oponen a la pronunciación hegemónica y la ironizan, enfrentándola con su propia contradicción de no respetar las reglas fonéticas de la lengua oficial. Pero, para ello, para materializar dicha ***ironía** a través de un antitescon, se apoyan en la imposibilidad de decir la homosexualidad y de este modo expresan performativamente su carácter abyecto (Cf. Butler, 1990; Sedwick, 1990). De esta manera, diversos principios de clasificación social se articulan en la práctica de los agentes, quienes resisten unas formas apoyándose en la reproducción acrítica de otras.

Así, podemos observar cómo adolescentes varones heterosexuales de los sectores populares se oponen a la subalternización a la que son sometidos en términos de clase a partir de la afirmación triunfante de la heteronormatividad que deja aparecer a la homosexualidad a condición de desaparecer bajo una pronunciación contrahegemónica que la dice sólo como imposibilidad. Sobre

el carácter abyecto de ese sujeto que no se debe ser (mandato heterosexual) y que efectivamente no se es en tanto se es [gai], estos sujetos constituyen una igualdad de *clase* y buscan diferenciarse de los otros, *los de otra clase*. En la actualidad, el uso del vocablo [gai] como forma de salutación comienza a ser usado por jóvenes de sectores medios. Con esta extensión se debilita la resistencia performativa que en términos de clase posee el uso de la forma [gai], aunque se mantiene y reproduce de manera ampliada su fuerza homofóbica.

Gustavo Blázquez

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Cómic (lo); Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor y vida cotidiana; Juegos de palabras; Metáfora y humor; Ridículo; Sátira; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- BLÁZQUEZ, G. (2004) "Coreografías do gênero. Uma etnografia dos bailes de Cuarteto (Córdoba. Argentina)". Tesis de doctorado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/Universidade Federal de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- (2005) "Algunos usos de la figura de la travesti en la cultura popular cordobesa". *Nombres*, Córdoba. Publicación del Área de Filosofía. CIFYH.UNC.
- BRAND, C. S. (1948) "On joking relationships" en *American Anthropologist* (n.s) Vol. 50. Pp. 160-162.
- BRANDES, S. (1980) *Metaphors of masculinity. Sex and Status in Andalusian Folklore*, Harrisburg, University of Pennsylvania Press.
- BUTLER, J. (1990) *Gender Troubles. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- (1993) *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge.
- FLORINE, J. (1996) "Musical Change from within: A case study of Cuarteto music from Córdoba, Argentina", Ph. D. Dissertation. The Florida State University.
- GOFFMAN, E. (1988) *Rituales de la Interacción*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GRIAULLE, M. (1948) "L'Alliance cathartique", *Africa XVIII*: 242-258.
- HERZFELD, M. (1985) *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain*, Princeton, Princeton University Press.
- JAUMANDREU, P. (1981) *La cabeza contra el suelo. Memorias*, Buenos Aires, Corregidor.
- LEVI-STRAUSS, C. (1984) "El análisis estructural en lingüística y antropología" en *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Eudeba.
- MAYORAL, José Antonio (1994) *Figuras Retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis.
- PERISTAINY, J. G. (ed.) (1965) *Honour and shame: The Values of Mediterranean Society*, Londres, Weidenfeld and Nicholson.
- PERLONGHER, N. (1997) *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires. Colihue.
- PINA-CABRAL, J. (1993) "Tamed Violence: genital symbolism in Portuguese popular culture" *Man* (ns) 28(1): 101-120.
- PITT-RIVERS, J. (1971) *The People of the Sierra*, (2* ed.), Chicago, Chicago University Press.

- RADCLIFFE-BROWN, A. (1986a) "Sobre las relaciones burlescas" en *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- (1986b) "Nota adicional sobre las relaciones burlescas" en *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- RAPISARDI, F y MODARELLI, A. (2001) *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- SEDGWICK-KOSOFSKY, E. (1990) *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- SÍVORI, H. (2004) *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*, Buenos Aires, Antropofagia.
- VALE DE ALMEIDA, M. (1995) *Senhores de si. Uma interpretação antropológica da masculinidade*, Lisboa, Fim de Século Editora.
- VILLORDO, O. (1983) *La Brasa en la Mano*, Buenos Aires, Bruguera.
- WAISMAN, L. (1995) "Tradición e Innovación en el cuarteto cordobés". En *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Musicología*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Pp 123-134.

El susurro formidable de la risa.

La ficcionalización del gacetero en los periódicos humorístico-políticos

Durante el siglo XIX en América Latina, el periódico es el espacio de privilegio desde el cual la literatura se construye: sanciona su concepto, define sus líneas de escritura y establece sus circuitos de producción, circulación y consumo. Esta condición implica que literatura y periodismo no constituyen ámbitos con estatutos diferentes e independientes, sino más bien una misma configuración discursiva periodística/literaria. Por lo tanto, analizar la textualidad de las gacetas decimonónicas es imprescindible para comprender de qué modo opera la literatura en ese momento.

Al respecto, es evidente la manera en que estas acuden recurrentemente al ***humor**, apelando a diversas formas discursivas como la ***sátira**, la ***parodia**, la ***burla**, la chanza, la ***caricatura**, el ***chiste** y la ***ironía**. Todas ellas se combinan, se esbozan, se delinean con mayor o menor claridad y “pureza”. Así, el humor se transforma en una especificidad de la configuración discursiva periodística/literaria, que atraviesa tanto a las gacetas “populares” como a las “cultas”⁵³.

Desde esta perspectiva, entonces, abordaremos la escritura en las hojas periódicas de la primera mitad del siglo XIX, para centrarnos en el modo en que lo narrable/decible/escribible opera desde el humor y, a su vez, lo retroalimenta⁵⁴. Pondremos énfasis en la construcción del enunciador gacetero/periodista.

Problemáticas de la enunciación en los periódicos decimonónicos

El funcionamiento del humor implica activar diversas cuestiones. Por un lado, despliega un costado pedagógico: el costumbrismo es una de sus herramientas. Desde la sátira, pero con un fuerte aditamento de ironía, se trata de reírse de los “vicios” sociales y su encarnación en personajes “prototípicos” para criticarlos. El poder de penetración de la “lección” del humor se hace conciente en los periódicos de la época. *La Moda* (Bs. As., 1837-1838) es el ejemplo más acabado de esta conciencia, y Figarillo así lo declara: “nadie [...] es sordo al susurro formidable de la risa” (*La Moda*, N.º 17).

Por otro lado, desde el humor emergen debates y sanciones en torno a los límites de la lengua: ¿dónde la chanza se vuelve grosería? Posiblemente *El Telégrafo Mercantil* (Bs. As., 1801-1802) haya dejado de circular por la transgresión de esa frontera: “¿Por qué irritáis con bárbaro perjuicio/ La paz del orificio/ Que acostumbrado a irse de baret/ Y en lícitos placeres/ Hace sus menesteres?”⁵⁵.

⁵³ Sostenemos tal distinción fundamentalmente en función de la lengua utilizada: los periódicos “populares” serían aquellos que trabajan sobre una lengua que remite a sectores subalternos (gauchos o negros, por ejemplo); los “cultos”, los que emplean la lengua estándar y cuyo lector construido es el público letrado.

⁵⁴ Cuando comenzamos a trabajar el tema del humor en periódicos decimonónicos, tiempo atrás (Cfr. Bocco, 2004), nos resultaron fundamentales e iluminadores los desarrollos de Ana Beatriz Flores, especialmente su libro *Políticas del humor* (2000).

⁵⁵ El periódico cesó por orden del Virrey; uno de los motivos de su clausura pudo haber sido este poema firmado por “El poeta médico de las almorranas”, quien en tono jocoso se lamentaba de su enfermedad (Cfr. García Costa, 1971).

El estigma de lenguaje soez pesa fundamentalmente sobre las gacetas populares, y con ello se margina no solo a quien la pronuncia sino a quien ríe con ella. Por lo tanto, las fronteras lingüísticas demarcan diferencias sociales sobre voces y sujetos que son subalternizados. Pero, como contracara, posibilita que esas mismas voces y sujetos asomen en la escritura y se ríen.

En este punto, uno de los procedimientos que permite leer esta cuestión es la ficcionalización del gacetero, es decir de la voz que asume la responsabilidad de la edición del periódico. Esta estrategia discursiva nos enfrenta a los problemas que la enunciación, en términos generales, nos plantea: ¿quién habla? Es decir, delimitar la identidad del enunciador.

A partir de Benveniste se define a la enunciación como “la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización”; este acto productor da origen al enunciado. Ahora bien, tomando como base esta definición se abren dos tendencias que presuponen distintas cuestiones:

- a) la existencia previa al enunciado de los constituyentes del acto de habla; aquí la enunciación refiere a los sujetos extradiscursivos involucrados en la producción del texto (Kerbrat-Orecchioni).
- b) una relación lógica de presuposición entre enunciado y enunciación, que refiere a figuras textuales que aparecen construidas en y por el texto, no con anterioridad a este (Greimas).

Una tercera línea (Charaudeau) propondría integrar ambas perspectivas en torno a las conceptualizaciones de enunciación: instancia histórica productora del texto; simulacro de interacción entre los sujetos textuales. De esta manera, más allá de conocer al sujeto extradiscursivo que participó en la producción de tal o cual periódico, en el análisis específico de la configuración discursiva necesitamos advertir cómo está construido el enunciador, es decir la figura textual propuesta, sostenida y elaborada desde y por el texto. Ahora bien, tampoco podemos desentendernos de la relación entre enunciador y sujeto extradiscursivo, en el caso nuestro porque esta relación está explícitamente involucrada en los textos: el editor, enunciador textual, hace ingresar al plano discursivo los conflictos extradiscursivos, en muchos casos.

En el caso de los periódicos que circulan en Argentina hasta –por lo menos– 1860, debemos hacer varias distinciones que afectan a los enunciadores:

1) Enunciadores que se construyen bajo el simulacro de la transparencia y remisión más o menos directa al sujeto extradiscursivo. Es el caso de aquellos enunciadores que aparecen bajo el nombre genérico de “editor/editores” o “redactor/redactores/as”, por ejemplo en *El Zonda* (San Juan, 1839), *La Aurora Nacional* (Córdoba, 1830), *La Confederación* (Rosario, 1854-1861), *El Fusionista* (Córdoba, 1852-1853), *La Camelia* (Bs. As., 1830-1831), *De cada cosa un poquito* (Bs. As., 1831). En ellos, el enunciador se construye a partir de su hacer que está marcado en el nombre mismo: redactar/editar periódicos. En estos casos, por lo general no aparece el “nombre” de la persona, aunque muchas veces el enunciador opera en función de los conflictos del sujeto extradiscursivo. Pero en casos excepcionales se hace ingresar al discurso del enunciador del periódico la firma (Federico de la Barra, por ejemplo, editor de *La Confederación*).

2) Enunciadores que se actorializan y buscan separar la remisión directa entre sujeto extradiscursivo responsable del periódico y la voz enunciativa, o más bien crean un simulacro de distinta índole: el enunciador-editor busca producir un efecto de “realidad textual” al crear y presentar su identidad ficcional. De este modo, en este tipo ingresan procedimientos que operan sobre la ficcionalización en la medida en que se construye un personaje-actor con un nombre, una firma que no remite ni al genérico de la tarea periodística (más allá de que puede estar incorporado, también) ni a la firma del sujeto extradiscursivo.

En este segundo tipo de enunciador que estamos describiendo, asoma una distinción interna que depende del grado de construcción del enunciador-actor:

2.a. Un caso responde al de aquellos periódicos en los que aparece la ficcionalización a través de la designación (por lo general, coincidente con el título mismo del periódico), a lo que se le suelen agregar algunos atributos y la interacción con otros actores. Es el caso de *El Toro de Once* (Bs. As., 1830-1831), *La Cencerrada* (Bs. As., 1855), *El Serrano* (Córdoba, 1830-1831), *El Corazero* (Mendoza, 1830-1831). Aquí la ficcionalización del enunciador incluso se opera desde la puesta en funcionamiento de un tropo como es la “personificación”: el periódico es quien habla/enuncia.

2.b. Pero hay otros periódicos en los que el enunciador-actor está construido en forma más completa y compleja: además de un nombre, características y relaciones ficticias, se construye su historia presente y pasada, su biografía o autobiografía y todo un mundo ficcional a su alrededor. Encarnan, por ejemplo, en este grupo: *Doña María Retazos* (Bs. As., 1821-1823), *El Gaucho* (Bs. As., 1830-1831) y su gacetero Pancho Lugares Contreras; El Padre Castañeta y su colaborador el Padre Lima Sorda en *El Padre Castañeta* (Bs. As., 1852), El paisano Aniceto Gallo en *Aniceto el Gallo* (Bs. As., 1853/1858-1859), *El Torito de los Muchachos* (Bs. As., 1830) con su gacetero Juancho Barriales. En todos estos casos, debemos aclarar, no se trata de un mero seudónimo sino de la creación de un actor-personaje que asume la identidad y función del responsable del periódico.

De esta forma, podemos plantear que, más allá de las problemáticas implícitas que la enunciación plantea, asoma en los periódicos decimonónicos la ficcionalización de la voz enunciativa que se instala como “convención”, es decir como procedimiento que se extiende y se vuelve parte del pacto de lectura de la hoja periódica. Pero a ello debemos agregar que se trata de una convención fundamentalmente actuante en un tipo de periódicos: aquellos que hacen del humor su arma principal en la lucha política.

La ficcionalización del gacetero/periodista/escritor

Estamos hablando hasta aquí de enunciador en tanto la voz del que se asume como responsable de la hoja periódica y hemos planteado las distinciones internas. Así como en algunos casos el enunciador se designa como “editor” o “redactor”, también surge la designación de “gacetero”. Este término es el nombre que, casi en forma exclusiva, emplean los enunciadores que actúan como encargados de los periódicos populares y, por lo general, la función se asocia a un nombre: la identidad no deviene de hacer gacetas, sino que se trata de un atributo más, en un abanico de cualidades que este actor –que pertenece al sector popular (gaucho, orillero o negro)– presenta. Agreguemos que la ficcionalización de la voz del gacetero en los periódicos populares tiene como plus el acercar el mundo de la escritura, de la letra, al mundo oral de los lectores/escuchas: presentar un gacetero que se exprese, viva, sienta y actúe como los receptores, y que use un lenguaje acorde en todo el periódico. Dentro de este grupo, los gaceteros que aparecen actorializados en forma compleja en el marco de un mundo ficcional completo son: Pancho Lugares Contreras, Juancho Barriales y Aniceto Gallo. Ahora bien, un dato a tener en cuenta es que el paradigma para la ficcionalización es Pancho Lugares Contreras. Como plantea Eduardo Romano (1994), es la gauchesca federal y Luis Pérez⁵⁶ en particular quienes inician una serie de mecanismos ficcionales que Ascasubi, particularmente, copia.

⁵⁶ Luis Pérez, un partidario de Rosas que en 1830, desde Buenos Aires, abrió su corta pero prolífica actividad como periodista. Editó *El Gaucho*, *La Gaucha*, *El Torito de los Muchachos*, *El Toro de Once*, *De cada cosa un poquito*, *La Negrita*.

Nos detengamos en *Aniceto el Gallo*. El periódico abre su primer número de 1853 (igual que *El Gaucho* de “Pancho Lugares Contreras”) con un relato autobiográfico: cuenta en detalle cómo en su infancia aprende a leer y escribir con un “flaire” que confesaba a su hermana y que lo hace ingresar al convento de San Francisco; de ahí se escapa, pero lo alcanza la leva, y estando en una goleta lo captura un barco portugués; esta situación implica su traslado a Europa, donde aprende otras lenguas; regresa a América, a Chile, se alista en las filas de Quiroga y luego se cruza a Entre Ríos y de ahí a Buenos Aires. De esta manera, Aniceto Gallo se construye como “un gaucho pobre” que ha sufrido múltiples peripecias, un soldado que escribe y que producirá gacetas. Como podemos ver, entonces, en la ficcionalización de este gacetero se juegan muchas cosas: la construcción de un enunciador adecuado y verosímil para el público lector elegido por la publicación; un espacio de mayor libertad discursiva que la ficcionalización posibilita; el juego de identificación y ocultamiento entre el enunciador y el sujeto extradiscursivo.

Justamente, la verosimilización de la figura del gacetero se opera, en cierta medida, gracias al humor: se lo presenta de “carne y hueso”, semejante (por lo menos desde la representación que el propio autor letrado tiene) a los gauchos a quienes se dirige. Se convierte así en objeto de risa y esto, a su vez, le otorga mayor libertad y “autoridad” para reírse de los otros. En su aparición en sociedad, el gaucho Aniceto irrumpe ebrio frente a quien va a imprimir su periódico y se desata una situación cómica que lo tiene como protagonista: se tropieza con un escalón, se enreda en su propio poncho, trastabilla y hace piruetas para no perder el equilibrio, que terminan semejando un saludo con tinte ***grotesco**. Esta “entrada en escena” da pie al siguiente diálogo con el imprentero:

- Oiga Ud., animal: esta no es la pulpería para entrarse cayendo.
- Dispense, patrón, yo venía ...
- ¡Qué patrón ni qué borrico! váyase Ud. a dormirla ...
- Señor, yo no vengo *mamao*, sino por ver si, pagándole su trabajo, me hace el cariño de mandarme *aprensar*.
- Vaya Ud. á que lo aprende el demonio, y le sacará un barril de aguardiente. Pronto, salga afuera” (N.º 1, 19/05/1853).

La ridiculización, el equívoco, el ***juego de palabras**, tienen como protagonista al propio gacetero, que se convierte así en el objeto de la risa y de la burla. De alguna manera, este episodio lo muestra como “lo que es”: un novato que debe aprender (los términos específicos y el propio oficio de periodista), un recién ingresado al campo que debe sustituir prácticas; en definitiva un extraño al espacio letrado.

Una situación similar se repite en el tercer número: aparece un artículo titulado “El pago” donde se narra el episodio en que Aniceto va a pagar el trabajo al imprentero y, otra vez borracho, interviene en un hecho ***cómico**. El vicio, la torpeza y la impericia son las principales características con las que el gaucho se presenta y a través de las cuales produce risa:

“Y el hombre no acabó la palabra, porque en ese instante yo de golpe le asenté las nalgas á la *silla á macho*: ¡ah, Cristo! y había estao inflada, de suerte que me enterré hasta las *aujas*, y en la sumida alcé las patas, y con ellas suspendí á los infiernos la mesita con cachibaches y todo: y por desgracia la caldera de agua hirviendo se le redamó al imprentero en el mismísimo cogote: de ahí pegó un alarido y entró á sacudirse.

Y yo me desenredé de la silla y acudí á arrancarle la *leva* por aliviarlo al hombre; pero un diablo de mastín *bayo*, parecido al perro del Diretor, se me echó encima furioso, de suerte que tuve que pelar el cuchillo, porque el *mastín* me acosó tanto que me hizo recular y subirme á la cama del patrón; la misma que, en cuanto me le trepé, se sumió hasta lo infinito; y abajo, entonces se

rompió no sé qué cosa insufrible, porque los mozos que acudieron á los gritos del patrón entraban haciendo gestos con las narices, y así lo hallaron al imprentero desollao desde la nuca hasta la raíz del espinazo; al perro con cuatro *mojadas* y ocho tajos; y a mí lleno de mordiscones...” (N.º 3, 03/06/1853).

Por supuesto que esta ridiculización, en la que se ve envuelto el gacetero, no anula las valoraciones sobre sí mismo que desde el periódico se efectúan. Más bien, ofrecen situaciones hilarantes en las que el propio enunciador permite mostrar su intimidad, los accidentes de su trabajo. En ese espacio privado que se hace público, el gacetero expone su intimidad y se propone como motivo de humor. Sin embargo, y a pesar de lo grotesco de las situaciones, el periódico sale a la luz y representa una voz que es más que una individualidad: asume con eficacia un colectivo que representa al gauchaje y demás sectores populares porteños. El enunciador, desde las estrategias de ficcionalización, se muestra como un paisano lleno de peripecias, que sabe escribir y al que le interesa contar su historia; como alguien relacionado a lo rural por procedencia, pero capaz de vincularse a lo urbano. Por su mismo lugar de frontera cultural, no solo se burla y ríe de los otros, sino que también se burla y ríe de sí mismo. Es una voz que convoca a otras voces en el marco de un periódico que se propone como caja de resonancia.

Otro ejemplo, pero en este caso en un periódico “culto”, en el que el enunciador se torna objeto de burla es *La Cencerrada*. En su primer número, Sancho Panza arroja una admonición al Editor en la que le advierte los riesgos de la utilización del humor, ya que se expone a ser “el bufón del público”. Esto no lo amedrenta; más bien decide asumir ese rol, a tal punto que en la ilustración del N.º 8 (16/05/1855) –cuyo epígrafe es: “Entrada de La Cencerrada al Club del Progreso”– aparece una caricatura del propio periódico, representado como bufón, seguido de un séquito de bufones que tocan bombos y platillos. Esta corte es observada con recelo por señores “bien vestidos”, entre los que figuran algunos con brazos extendidos en actitud de rechazo hacia los que están haciendo su ingreso al Club. La ridiculización de sí misma se puede apreciar, también, en este fragmento que constituye un comentario de su propia producción: “(Al volver a leer este último Cencerro ⁵⁷, nos ha parecido tan espantosamente estúpido que lo hubiéramos borrado inmediatamente... si hubiéramos tenido con qué reemplazarlo)” (*La Cencerrada*, N.º 5, 15/05/1855).

En el mismo sentido actúa un texto titulado “Aviso” (N.º 2, 02/05/1855), en el que se anuncia que el Editor ha perdido la razón porque cree poder publicar un “papelucho” llamado *La Cencerrada*. El mote de “loco” se vincula, a su vez, al parentesco velado con el Quijote a partir de elementos tales como: el *partenaire* Sancho Panza; la acción heroica, pero a la vez errática que el editor pretende asumir y que podríamos vincular al episodio de la lucha con los molinos de viento.

Es interesante esta posición asumida por la gaceta: el bufón es el tonto, el loco, el marginal, pero también el capaz de decir lo que nadie se anima. Ser el bufón le permite a *La Cencerrada*, por una parte, protegerse tras la máscara inocente del bobo que solamente busca divertir y al que no debe tomarse en serio. Pero, a su vez, le posibilita entrometerse en todos los asuntos y criticar al gobierno, a los otros periodistas e, incluso, satirizar las posibilidades de informar y de decir verdades que los mismos periódicos se arrogan. Así, *La Cencerrada*, transforma todo en objeto de risa; como ella misma lo reconoce: “Sin propósito determinado, sin odios personales, nos reímos de todo y de todos” (N.º 5, 15/05/1855). Aquí la ficcionalización y el humor, entonces, operan para

⁵⁷ Se refiere al título de una sección del periódico en la que critica y se burla de diversos asuntos y personalidades públicas.

desarticular toda posibilidad de resistencia a la crítica: si hasta el propio editor ficcionalizado y su ayudante se autoridiculizan.

Finalmente, otro ejemplo que nos parece interesante destacar es el del *Padre Castañeta*. Su principal enunciador ficcionalizado, cuyo nombre lleva por título la gaceta, es un fraile muerto y vuelto a enviar a la tierra, cuyo colaborador es otro cura, el “Padre Lima-Sorda”, en las mismas condiciones de muerto “resucitado” que aquel. En el primer número el redactor declaraba que no es otro que el autor del “Teofilantrópico”, es decir el Padre Castañeda que, de regreso a la “morada terrenal”⁵⁸, vuelve en busca de “nuevos lauros” y promete atacar a “cordonazos” a todos los que lo merezcan. Por lo tanto, la gaceta reconocía un antecedente, asumía un legado y se definía en la línea humorístico-satírica cultivada por el fraile franciscano.

Es muy interesante el caso de Lima-Sorda, quien aparece ficcionalizado como una especie de *flâneur* reconvertido en “agente secreto”, que por las noches se traviste y mezcla en el gentío urbano para captar los defectos que, luego, “El Padre Castañeta” castigará con las admoniciones de su pluma.

La doble condición que asume de muerto revivido se continúa y refuerza en las exigencias que le impone el “espionaje” desde el disfraz y el simulacro: sacerdote-laico, viejo-joven, humilde-ostentoso. Estas características instalan el humor de la mano también del ***ridículo** y la casi inverosímil construcción fantasmática que es, a su vez, el propio recurso de verosimilización.

Todos los relatos que, número a número, se construyen a partir del travestismo del Padre Lima-Sorda generan, a la par que la crítica social –devenida del costumbrismo– la puesta en escena de un grotesco y, por tanto, la definición del propio asistente del periodista como objeto de la risa. Nuevamente la ficcionalización colabora con la posibilidad del humor.

El poder de la ficcionalización

A partir de lo expuesto, podemos recuperar y ligar varios aspectos en relación al modo en que el humor funciona en los periódicos del siglo XIX.

En primer lugar, la producción del efecto humorístico (risa, sonrisa, carcajada) deriva muchas veces de un breve relato o una situación montada, armada, construida, en la que desfilan personajes-actores: esto es claro en el ***chiste**, en la parodia, en la sátira y en otras formas discursivas del humor. Así por ejemplo, al satirizar el discurso del contrario muchas veces se recurre a la ventriloquia; aquí también hay un procedimiento de ficcionalización, que en el caso de muchos periódicos mencionados se corresponde con la construcción ficcional de la propia voz del gacetero/periodista, también objeto frecuente de su propia burla. Es decir, las distintas formas discursivas del humor recurren a procedimientos de ficcionalización, de los que no puede estar ajeno el propio enunciador del periódico, ya que son ellos los que dan coherencia al plano discursivo y verosimilizan.

A esto podemos agregar otra cuestión: la ficcionalización del enunciador en el marco del humor aporta mayor libertad a la hora de provocar y criticar. Más si se trata de un proceso en el que se autoridiculiza, pretendiendo sostener el supuesto carácter “inofensivo” del humor: se debe a la posibilidad de un decir elusivo, indirecto, de doble faz, y es esto justamente lo que ofrece un reaseguro a quien lo utiliza. La máscara del humor se transforma en una especie de defensa y otorga cierta inmunidad al que la usa.

⁵⁸ Recordemos que Francisco de Paula y Castañeda falleció en 1832.

El recurso de la ficcionalización, entonces, pone en evidencia una clara conciencia de estar manejando un elemento poderoso: el humor. Poder que se sostiene desde la ambivalencia misma de la risa y que se enuncia, muchas veces, como un simple susurro.

Andrea Bocco

VER: El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Humor gráfico; Humor, política y censura en Argentina; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

- BENVENISTE, Émile (1979) “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI.
- BOCCO, Andrea (2004). *Literatura y periodismo (1830-1861): tensiones e interpenetraciones en la conformación de la literatura argentina*, Córdoba, Universitas.
- CHARAUDEAU, Patrick. (S/F) “Elementos de semiolingüística, de una teoría del lenguaje a un análisis del discurso” (mimeo, traducción de María Teresa Dalmasso), Córdoba.
- FLORES, Ana Beatriz (2000) *Políticas del humor*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- GARCÍA COSTA, Víctor (1972) *El periodismo político*, Bs. As., CEAL.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Bs. As., Hachette.
- ROMANO, Eduardo (1994) “Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses” en PIZARRO, Ana (compiladora). *América Latina: palabra, literatura e cultura. Vol. II: “Emancipação e discurso”*, Fundação Memorial da América Latina, San Pablo, pp. 127-159.

El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia

La historia del teatro muestra un continuum de la comedia a través de los siglos, en el que es posible señalar tres fases que marcan el proceso de constitución del género desde su origen hasta la actualidad. De este modo puede observarse cómo lo ***cómico**, o el ***humor** en la escena, tiene una primera etapa original de *producción*, de génesis o nacimiento, con los griegos y sus herederos latinos, que se prolonga hasta la Edad Media. Le sigue una etapa de *construcción*, de diseño y de afianzamiento con la Comedia del Arte, durante los siglos XVI y XVII, en su vertiente popular, que se extiende hasta el XVIII, en su vertiente culta. Finalmente, desde el siglo XIX hasta nuestros días, señalamos lo que entendemos como la *proyección* del género, con las numerosas variantes y los cruces propios del teatro contemporáneo. A lo largo del tiempo, un rasgo se mantiene inalterable: el carácter ejemplificador que le atribuyeron los griegos. La comedia no sólo celebra la vida sino que ejerce una mirada crítica sobre los hombres y sus comportamientos sociales, por lo que el componente del ***ridículo** es esencial para producir en el espectador el efecto de la risa y también el de la identificación irónica, distanciadora⁵⁹.

Producción de lo cómico en la escena: Grecia y Roma

Grecia

“No hay duda sobre el origen de la palabra ‘comedia’. Deriva del griego *komoidia* que significa ‘canto de un grupo de juerguistas’” (Bowra, 1968). Este aspecto del drama estuvo siempre en relación con los grupos bulliciosos y en ocasiones conviviales y de alegría. *Kóme* es pueblo, aldea y *kômos* es festín, banquete, fiesta con canto y baile en honor a Dionisos. La palabra provendría, pues, del nombre de la fiesta dionisiaca al mismo tiempo que del cortejo de fieles. Aristóteles dice que los orígenes de la comedia estarían en “aquellos que entonan los cantos fálicos”(1979^a) y que tales cantos se entonaban aún en sus tiempos en algunos lugares de Grecia. Y en la comedia ática del siglo V el falo formaba parte del vestuario del actor aunque no del coro.

Podemos dividir la historia de la comedia en Grecia en tres momentos: Comedia Antigua, Comedia Media y Comedia Nueva, aunque algunos estudiosos prefieren reunir a los autores de comedias en dos grupos solamente según las características fundamentales de cada uno y entonces hablamos de Comedia Antigua y Comedia Nueva entendiendo que entre estas dos instancias hubo una transición determinada en gran parte por los cambios socio-políticos que contribuyeron para que el otro aspecto del drama, la tragedia, fuera lentamente desapareciendo como referente literario principal y la comedia cambiara en muchos aspectos.

La Comedia Antigua ática se caracteriza por el ***chiste** y la ***burla** dirigidos contra la política imperante -democracia en ese momento- y contra la religión. Los estadistas, los filósofos y los sofistas son el blanco de críticas y ataques que a veces derivan en groserías sin límite e incluso en

⁵⁹ Los límites de este trabajo nos impiden desarrollar en su totalidad la nutrida historia de la comedia desde sus orígenes hasta nuestros días, por ese motivo nos centramos en las etapas de producción y construcción del género, y los aspectos relativos a su proyección se consideran como un panorama general, destacando en particular la dramaturgia de habla hispana, ya que de otro modo habría que presentar las variantes de autores y obras en cada país y época.

comicidad grotesca contra los dioses, la religión popular y las instituciones de culto. Esta posibilidad de crítica encontró terreno fértil en la Atenas del s. V a. C. y

“se agotó intrínsecamente con la pérdida de la libertad de Atenas, aunque continuó sobreviviendo, sólo en parte y en apariencia. No fue solo la libertad social la que produjo la gran comedia política, jamás repetida en la historia, sino la profunda libertad del espíritu (...) reconociendo, sin embargo, los límites de la condición humana” (Cantarella, 1971).

Cratino (484-419 a. C.) fue el primero que se atrevió a atacar a la Filosofía aduciendo la orgullosa pretensión de ella de descubrirlo todo. Se burló de Ulises, de la Edad de Oro, del nacimiento de Helena y llegó a ridiculizar a Pericles tanto cuanto a su propia persona.

Eupolis, cuyo apogeo se extiende entre el 429 y el 410 a. C., nos muestra a un Sócrates charlatán y mendigo al que presenta en el momento de robar una jarra de vino en un banquete (frag. 361), aunque su interés principal fueron los demagogos que dirigían la política ateniense. Debemos nombrar también a Platón el cómico, a Crates y a Ferécrates. De todos ellos solo se conservan fragmentos. Por eso es importante la presencia de Aristófanes (450-385 a. C.) de quien se conservan once obras completas y es, además, el más acabado representante de la comedia antigua con todas las características que ella posee.

Antes de extendernos en la obra de este poeta, es interesante dar una mirada a la comedia dórica siciliana que se fue desarrollando más o menos por la misma época. De Aristoxeno solo sabemos el nombre, por eso debemos citar a Epicarmo de Siracusa, quien vivió entre los años 530 y 440 y que al aparecer escribió más de 40 obras (*El naufragio de Ulises, La boda de Hebe*, etc.). Su ***sátira** nunca es violenta, agresiva o belicosa y logra dar consistencia a un tipo de personaje “el parásito” que va a ser muy explotado por la comedia nueva. Aristóteles le atribuye la introducción del *mythos* (fábula-intriga), que elevó la ***farsa** siciliana a la dignidad literaria⁶⁰.

Las obras de este grupo estaban escritas en dialecto dorio siciliano (siracusano) literario y las recitaban actores con máscaras pero sin atributos fálicos (característica de la comedia ática), desde un podio. De algunos fragmentos, podemos colegir que también había danzas acompañadas por flauta pero no se hace mención al coro.

De Epicarmo conservamos en el frag. 21 una descripción de Heracles a punto de engullir una espléndida comida:

“Solamente al verlo comer, morirías de espanto: muge su garganta, hace un gran estrépito la mandíbula, resuena el molar, chirría el canino, hay estridor en sus narices y agita las orejas; (...)”

Regresamos a Atenas. En esta *polis* la actividad literaria se desarrollaba durante las fiestas dionisiacas: las “leneas” a fines de enero y las “dionisiacas urbanas” o “Grandes dionisiacas” a fines de marzo. Durante estas celebraciones se presentaban tragedias, dramas satíricos y comedias, y así sucedió durante todo el siglo V a. C.

En la ciudad, la comedia va adquiriendo un carácter a la vez que poético, muy político. Si durante este siglo el distintivo de la comedia antigua fue la libertad en la crítica, al término de la supremacía ateniense la licencia de la comedia se vio restringida por leyes especiales y los poetas hubieron de dirigir sus dardos cómicos hacia las costumbres, las modas, las ideas nuevas o

⁶⁰ Siempre que citamos a Aristóteles, nos referimos a su obra *Poética* (puede usarse cualquier traducción), en la que, si bien no se dedica a comedia, nos proporciona datos importantísimos.

“innovadoras” así como lo hace Aristófanes en *Asamblea de mujeres* en relación a los “derechos de la mujer”.

En lo referente a la estructura externa, la comedia se rige por los parámetros de la tragedia pero en aquella el coro está íntimamente enlazado con la acción lo que hace que la parábasis (vuelta del coro hacia los espectadores) se transforme en la parte característica de este tipo de obra. El tono procaz y festivo, el recitado rápido, los dímeters anapésticos y versos trocaicos, las alusiones a los asuntos públicos, componen la materia y forma de esta parte del texto.

Aristófanes (445 366/5) es el autor que mejor refleja el espíritu de su época sobre todo en las situaciones conflictivas. En orden cronológico, las obras que de él han quedado son: *Los acarnienses*, *Los caballeros*, *Las nubes*, *Las avispas*, *La paz*, *Las aves*, *La tesmoforiazusas*, *Lisistrata*, *Las ranas*, *Asamblea de mujeres*, *Pluto*, además de muchísimos fragmentos.

De su vida sabemos bastante poco pero su obra nos muestra una amplia y profunda educación literaria y musical no solo en poesía sino también en filosofía.

Las características fundamentales de su producción cómica son: la comicidad intensa y la ***parodia** literaria (Eurípides fue el verdadero blanco de su crítica), el planteo de situaciones puntuales a las que eleva al rango de paradigma (la búsqueda de la paz, por ejemplo), la astuta interpretación del estado espiritual de sus congéneres, la fantasía y la fuerza lírica. La comicidad se encuentra en el modo y en el espíritu del tratamiento del tema.

Aristófanes entendía que “el hecho de que (uno) se pueda reír, aunque sea amargamente, de todo ello (es decir, de los problemas planteados existentes) es sin duda algo triste, pero es, asimismo, quizá la única rebelión” (Cantarella, 1971).

Hay que tener en cuenta que la verdadera musa de este magnífico comediógrafo fue siempre la polis ateniense, su historia, su espíritu; y es por eso que, cuando esta va decayendo, su comedia va cambiando y el *Pluto* representa el ingreso a la Comedia Media que prepara las características de la Comedia Nueva en la que Menandro será el autor central.

La Comedia Nueva es la comedia de enredos y caracteres (tipos/arquetipos). Ya no nos encontramos con la crítica de la historia por la que transcurre la ciudad ni la crítica política. Lo que se representa ahora es, como más tarde Plauto y siglos después Molière, una comedia de equívocos y costumbres.

Transcurren más o menos cuarenta años entre Aristófanes y el ateniense Menandro, continuador de la fuerza cómica griega pero con una actividad escénica propia y diferenciada en la estructura y los objetivos.

Muchos son los nombres que se pierden en estos años intermedios: Nicofonte, Teopompo, Antífanos, Alexis de Turios, y otros.

Menandro (Atenas, 342-291), buen burgués, relacionado con los círculos intelectuales de Atenas, muy amigo de Demetrio Falereo, relacionado con el peripatético Teofrasto y coetáneo de Epicuro. Este autor deja una profunda marca para la comedia posterior.

La Comedia Nueva ya presenta en su estructura divisiones a las que podemos llamar “actos”, separados por la supuesta pero no efectiva intervención del coro. En los textos que se conservan aparece la palabra “coro” pero como elemento separador y sin ninguna aclaración de su actividad artística dentro o fuera de la obra. Lo que es fundamental como rasgo distintivo de estos textos es la creación, o tal vez afirmación recreativa, del arquetipo histriónico. La comedia es, como dice A. Lesky, “un divertimento cívico” (Lesky, 1968).

Durante sus casi treinta años de actividad literaria, escribió Menandro alrededor de tres comedias por año y consiguió ocho victorias.

Hasta el siglo XIX d. C., había sobrevivido de Menandro bastante poco, pero gracias a los papiros y pergaminos descubiertos en Egipto, los escasos fragmentos y versos existentes se ampliaron a trozos de unas veinte comedias completados con el hallazgo del *Dyskolos* (subtitulado

El misántropo), comedia dividida en cinco actos por interludios orquestales indicados, como dijimos, por la palabra “coro”. El argumento de esta obra es por todos conocida gracias a sus posteriores relecturas: el viejo avaro, su hija, los pretendientes, los enredos de dineros, los parásitos, los sirvientes entrometidos, la posible suegra, el joven bueno y un final feliz, precedido todo por un Prólogo (momento de explicaciones por parte del autor) que en este caso es recitado por el dios Pan.

Entre los títulos que podemos mencionar están *El escudo*, *El parásito*, *La tonsurada*, *La joven de Samos o Samia*, *El Liconio*, y uno especialmente importante *El arbitraje*, obra de la que se conservan 773 versos y que mereció, según los comentarios mucha aceptación entre los antiguos.

Para Menandro, la fama comenzó después de su muerte pero es uno de los autores de comedia más reconocido. Cantarella, citando a Aristófanes de Bizancio, nos dice de él: “Oh, Menandro; oh, vida, ¿quién de vosotros dos imita al otro?” (1971). Y José A. Miguez, en la introducción al texto sobre cómicos griegos, recuerda el frag. 475 del autor que dice “nadie me es ajeno, si es honesto; pues una sola es la naturaleza de todos, lo individual lo da el carácter”, agregando que esta frase “refleja a la perfección el pensamiento de un hombre como Menandro que universalizó la comedia griega abriéndola de una vez a los sentimientos e inquietudes de todos los humanos” (Miguez, 1979).

Roma

En Roma, la comedia, como forma literaria, adquiere su máximo desarrollo durante la época llamada “arcaica” (c. 249 a 88 a. C.). Las representaciones dramáticas, que estaban en relación con ceremonias y rituales del culto público, se realizaban en fechas determinadas en el calendario: durante los *ludi* (fiestas/juegos). Los más importantes eran los *megarenses* en abril, los *apollinares* en julio, los *maximi* en septiembre y los *plebei* en noviembre.

Cuando hablamos de comedia, debemos conocer sus diferentes denominaciones provenientes de alguna de sus características: *palliata*: su nombre proviene del *pallium* (vestimenta griega) y es una imitación libre de la comedia nueva griega sobre todo de Menandro; y *togata*, su nombre proviene de la toga, prenda nacional romana. En este tipo de texto se da mayor importancia a los caracteres femeninos y se nota una disminución, en comparación con los de corte griego, de la intervención del papel del esclavo.

Las características destacables de la comedia romana son el limitadísimo uso del coro, los papeles femeninos desempeñados por hombres que se blanqueaban la cara y las manos, el color de los trajes que servía para diferenciar personajes y el uso de pelucas.

Es una época que recibe mucha influencia helénica en las letras desde que Livio Andrónico, un griego de Tarento, inicia el cultivo de la literatura. La comedia romana extrae sus temas no de la política, como la antigua comedia aristofanea, sino de la vida particular de los individuos y se basa en la crítica de los vicios y defectos de la sociedad en su aspecto privado y en los “tipos” que la componen. Estos tipos eran: “el viejo sórdido, avaro y gruñón; el esclavo astuto; el padre en exceso benévolo o exageradamente severo; el joven díscolo y dilapidador; la madre altanera y tiránica; la joven infortunada y simpática; el repulsivo traficante de esclavas; el parásito glotón y adulator; el soldado fanfarrón y matasiete, etc.” (Millares Carlo, 1950).

Tragedia y comedia no fueron para el romano dos géneros distintos en el verdadero sentido griego sino que tenían ciertos aspectos comunes y otros aspectos que los diferenciaban notablemente: sobre todo se representaban estos espectáculos y se asistía a ellos con “estados de ánimo diferentes” (Büchner, 1968).

De Livio Andrónico (280-205 (¿?) a. C.) nos quedan títulos y fragmentos: *Ludius* y *Verpus* (aunque no se tiene absoluta seguridad de su autoría) y *Gladiolus* (“La espadita”), en la que Livio

nos presenta un tema que después Plauto hará famoso en su *Miles gloriosus*: el del soldado fanfarrón.

Este autor es importante porque sienta precedente de lo que será la comedia posterior.

Cneo Nevio (265-202), latino de la Campania, fue uno de los primeros autores de comedia y muy apreciado por sus compatriotas. En general sus obras pertenecen a la clase de las *palliatae*. Se conservan alrededor de 35 títulos y fragmentos. Una tendencia particular de Nevio era titular sus obras con adjetivos terminados en *-arius/a*: *Corollaria*, *Carbonaria* y otras. Fue un excelente antecesor de Plauto quien adoptó de él varias formas métricas, la práctica de la “contaminatio”⁶¹, descripciones minuciosas y giros lingüísticos especiales.

Se conserva también el título *Satura* (sátira) que es difícil de interpretar pues esta obra habría sido escrita para ser representada, particularidad que no tenía la sátira en general, y por ello algunos estudiosos le adjudican el título de inventor de este género aunque para Horacio el verdadero comienzo de la sátira está en Ennio.

Según Büchner, Nevio “hizo revivir algo de la antigua libertad de las fiestas Dionisiacas, libertad muerta hacía mucho tiempo en la comedia helenística, la Nea” (1968).

Móviles políticos y las críticas de algunos coetáneos le valieron la cárcel y el destierro a Utica donde muere.

Quinto Ennio (239 a 169 a. C.) nace en Rudias (Calabria), región en la que se utilizaban tres lenguas diferentes: el griego, el latín y el osco, además del primitivo mesapio. “Cuenta Gelio que Ennio solía decir que tenía tres corazones; puesto que solía hablar el griego, el latín y el osco, pues el corazón pasaba por ser el asiento de las facultades intelectuales” (1968). Sus cuatro libros de sátiras (*saturae*) son una colección de poemas de tema diverso y distintos metros. La crítica burlesca de estos textos está dirigida contra las debilidades humanas e intimidades personales pero sin la intención satírica maligna de las burlas modernas maliciosas por la mordacidad.

Solo tenemos conocimiento de dos de sus comedias *Cupuncula* (taberna) y *Pancratiastes* (el luchador del pancracio) y de ellas se conservan tres fragmentos de tono muy jocoso. Escribió en cambio muchas tragedias, por eso un estudioso como Büchner nos dice:

“El haberse conservado tan poco de las comedias de Ennio, puede considerarse como un juicio de la posteridad. Su talento se avenía mejor con lo grande y elevado. Y cuando quería adoptar un tono personal, hablando de temas cotidianos, se daba por satisfecho con la nueva forma de la sátira” (1968: 85).

Plauto (Umbría 254-184 a. C.) contemporáneo de Ennio, era de condición libre pero humilde, situación social que lo obligó a realizar trabajos de diversa índole y después de haber seguido a una compañía de cómicos ambulantes comenzó a escribir teatro para intentar ganar dinero. Y como sabemos llegó a ser el más importante y reconocido de los comediógrafos latinos.

De este autor conservamos veinte comedias y varios fragmentos. Algunas de sus obras más famosas son: *Amphitruo*, de tema mitológico⁶²; *Asinaria*; *Aulularia*, quizás la más nombrada de sus obras porque Molière la imitó en su *Avaro*; *Captivi*; *Bacchides*, inspirada en Menandro; *Menaechmi*, tal vez su mejor obra según los críticos, el mencionado *Miles gloriosus* y otras.

La *palliata* de Plauto es griega en sus temas y en sus personajes, también practica como otros la *contaminatio* pero el espíritu es íntegramente romano.

⁶¹ Contaminatio: o fabulae contaminatae: adaptaciones libres o mezclas de obras y autores anteriores.

⁶² Es una fábula del tipo rinthónico (Rinthón de Tarento) caracterizado por tratar en forma ridícula y grotesca un asunto trágico.

Este autor se distingue por la fuerza cómica de las situaciones que presenta y por su extraordinaria habilidad en el manejo del lenguaje, por el uso de efectos imprevistos que debían hacer reaccionar gratamente al público y por los ***juegos de palabras**. Ciertos autores como Horacio le critican formas algo groseras y algunas libertades que se toma en la versificación. Pero Quintiliano, en cambio en sus *Instituciones Oratorias*, X, 99, comenta, parafraseando citas de Estilón, que “de haber querido las Musas expresarse en latín, habrían elegido la lengua de nuestro autor”.

Terencio (Publio Terencio Afer, 185-160 a. C.), nacido esclavo en África, obtuvo la libertad de manos del senador Terencio Lucano y llegó a formar parte del círculo de Escipión Emiliano. En 166 presenta *Andria*, su primera pieza, en la que imita a Menandro. Sus otras obras son *Eunuco*, que tiene como hipotextos la obra del mismo título de Menandro y el *Colax* (El adulador), también de dicho autor; *Hecyra* (La suegra) en la que imita a Apolodoro de Caristo; *Heautontimorumenos* (El verdugo de sí mismo); *Phormio*, cuyo argumento toma de Apolodoro y *Adelphoe* (Los hermanos) en la que fusiona una pieza de Menandro y una de Dífilo. Muere a la temprana edad de 25 años.

Autores como Cicerón, César, Horacio e incluso Quintiliano lo describen como un hombre apacible y un poeta sin apasionamientos como los de Plauto. Sus obras se caracterizan por el desarrollo lineal de la acción y la fidelidad en la presentación de costumbres y caracteres. En lo que se refiere al lenguaje es un modelo de elegancia y corrección sobre todo en la selección de los términos y vocablos.

La comedia *palliata* decae después de la muerte de Terencio y es reemplazada gradualmente por la comedia *togata* o *tabernaria*.

Debemos mencionar también las comedias *atellanas* de tipo literario pero de ellas conservamos títulos y escasos fragmentos.

Finalmente en Roma es necesario hablar de *la sátira* (< satura⁶³) aunque el tema ya ha sido mencionado al presentar a Ennio y a Nevio que hicieron de él una producción típicamente romana. No es un texto dramático como la comedia sino que constituye un género, si es lícito llamarlo así, con finalidad y estructura propias: la crítica de la sociedad a través del uso de un metro casi exclusivo y característico de la satura: el hexámetro dactílico.

Un autor importante fue Cayo Lucilio (Campania/Nápoles, 180 a 103 a. C.). Escribió, dicen, treinta libros de sátira política, moral y literaria. Censuraba el lujo, la avaricia, los defectos de los ricos, la credulidad popular y la corrompida vida familiar romana. De él se conservan solo fragmentos.

Edad Media

Por muchos siglos el teatro permaneció silenciado, en parte por la propagación del cristianismo, hasta que la misma iglesia lo recuperó para la representación del drama litúrgico o drama sacro, que nació bajo los altares medievales y luego se extendió por el atrio, las plazas y las calles. El teatro de la Edad Media, por tanto, como el griego, tiene origen religioso, en este caso, la difusión de la vida de Cristo. Paralelamente a estas representaciones, se realizaban también espectáculos profanos con bufones, juglares e histriones, heredados de la comedia latina. El teatro medieval, también como el griego, distinguía las obras de tono serio y carácter moralizante, ejemplificador (misterios, moralidades, milagros, autos, etc. que utilizaban recursos humorísticos aislados), de las obras cómicas, cuyo principal objetivo era divertir al público, como las farsas, comedias y mascaradas, en las que intervenían actores y músicos, por lo general artesanos y

⁶³ Satura <satur: fuente de manjares aderezados con miel y vino. En religión “satura laux” era una ofrenda de primicias.

estudiantes, y que darían lugar más tarde a la nueva comedia satírica y de costumbres. En España, se destacan, en el siglo XV, Juan del Encina (1469-1529), llamado “el patriarca del teatro castellano”, que incorporó a sus autos religiosos personajes plebeyos que hablaban la lengua vulgar y actuaban las situaciones cómicas (en su teatro profano pueden mencionarse *Plácido y Victoriano* y *Égloga de Cristino y Febea*) y Lucas Fernández (1474-1542), entre cuyas farsas podemos citar *La comedia de Bras Gil y Beringuilla*.

Construcción de lo cómico en la escena: la Comedia del arte

Con la Comedia del arte se renueva la tradición cómica a través del juego escénico y se regulan y determinan los tipos de personajes, acciones, tramas, movimientos y diálogos, a los fines de provocar la risa y el divertimento de los espectadores. Por mucho tiempo se la consideró como teatro de la improvisación (*commedia all'improvviso*) basado casi exclusivamente en la espontaneidad del actor para resolver las situaciones, sin embargo, las compañías tenían muy determinados y codificados los componentes del espectáculo. Tanto los “scenari” (esqueleto argumental) como los “lazzi” (“micro acciones burlescas” que enlazaban unas partes con otras) contaban con un vasto repertorio de historias y acciones con sus respectivos movimientos escénicos básicos. La espontaneidad del actor se manifestaba en el modo de articular y combinar en escena estas situaciones cómicas, o agregar algún bocado a la superficie verbal que, aún así, se regía por los “generic” o “zibaldini”, repertorios -literarios o mnemónicos- del actor que se diferenciaban según los personajes (*Enamorados, Vecchi, Zanni, Capitano, Dottore, etc.*). Esta cuidada y rigurosa codificación va a dar lugar a un modelo que habrá de pervivir por siglos. Para Marco de Marinis (1997: 134):

“Se trata de una forma francamente antitética, caracterizada por la energía, por la deformación, por las rupturas improvisadas del ritmo pero sobre todo y esencialmente por los *contrastes*. Para intentar acercarse a la naturaleza más íntima del trabajo teatral de las compañías del arte entre los siglos XVI y XVII hay que comenzar por pensar su actuación como absolutamente regida por una verdadera lógica de los contrastes y de las oposiciones extremas y violentas”.

En efecto, la clave de la composición de lo cómico en la escena radica en esa lógica de las oposiciones, tanto en el nivel de la fábula como en el de la expresión (patrón/criados, viejos/jóvenes, padre/hijo o lengua/dialecto, patético/ridículo, etc.) que se manifiesta en la escena a través de la utilización de técnicas extracotidianas de actuación energética, tanto corporales como literarias. Se combinan así la fuerza y la tensión en la mímica, los gestos y las posturas corporales deformantes, con procedimientos verbales de distorsión de la lengua y el uso de dialectos o argots. Esos contrastes acentúan el énfasis de una estructura en dos planos, serio/cómico, cuya yuxtaposición y/o confluencia da por resultado la forma básica y esencial de la Comedia del arte, y supone el encuentro de dos técnicas y dos culturas diferentes, “la corriente bufonesca de los actores saltimbanquis de plaza y de la calle” y la “corriente académico petrarquesa de las poetisas cultas” (De Marinis, 1997: 135)⁶⁴. De esta extraña mezcla de dos estilos tan diferenciados como la

⁶⁴ Para Marco de Marinis estas “poetisas de la improvisación” o “poetisas actrices”, son herederas de las *meretrices honestae* (famosas cortesanas de los ambientes cultos y aristocráticos del siglo XVI en Roma y Venecia dedicadas más a la cultura literaria y a la poesía amorosa que a la prostitución) y producen un doble aporte teatral: “el directo de su cultura y de su *savor faire* específico y el indirecto de... atraer... al teatro... a intelectuales, escritores, libertinos y rebeldes de toda clase, que se convirtieron en actores-autores por insatisfacción frente a sus ambientes burgueses de origen...” (1997: 135-136).

performance del actor bufón, con máscaras, trucos, chistes y juegos de palabras, por un lado, y el teatro de representaciones de los actores cultos, por el otro, se nutría la Comedia del arte, manteniendo un delicado equilibrio entre el “código elegante” de los Enamorados o *il Dottore* y el “código enérgico” de los *Zanni*, los *Vecchi* y aún *il Capitano*. Esta compleja red de textualidades escénicas constituye para De Marinis (1997: 136) su ‘propium’ teatral, “como la fecunda contradicción que se encuentra en los orígenes de ese arte de los contrastes violentos, de las claras contraposiciones estilísticas, formales y escénicas, que constituyó por décadas la fascinación de este teatro...”. Un teatro que, además, significó el nacimiento del actor profesional que no solamente vivía *de* su trabajo sino, también, *para* su trabajo, ya que era común que durante toda su vida los cómicos encarnaran a un solo personaje (Arlequino, Pantalone, Colombina, Rosaura, etc.) lo que les proveía una habilidad especial y unos reflejos escénicos destacados a la hora de aderezar y combinar los “scenari” y de resolver los “lazzi”.

La Comedia del arte comienza a declinar a finales del siglo XVII cuando se produce la decadencia de uno de sus ejes constitutivos, se fractura el contraste y prevalece el código culto por sobre el popular. La decadencia tiene mucho que ver con el establecimiento de las compañías italianas en Francia donde se opera inexorablemente un proceso de adaptación, que lleva a la estilización y “afrancesamiento” del género, en respuesta a modelos ya constituidos y socialmente institucionalizados. Para entonces, ya se había nutrido y sedimentado el campo teatral del Renacimiento y del Barroco, con autores pródigos en comedias pastorales (Lope), de intriga (Shakespeare, Lope, Calderón), de costumbres (Shakespeare, Lope, Molière), etc. (Pavis, 1980: 66-75). En efecto, en la producción dramática del Siglo de Oro español, como en el teatro isabelino, la comedia ocupa un lugar destacado. En España, con el nombre de comedia se designa la obra teatral en general, todo texto dialogado. Sin embargo, en el marco estricto del género, se diferencia del tono severo de los dramas de honor para ofrecer una pintura fresca y acabada de tipos y costumbres. Su mejor expresión es la figura del gracioso, el criado, suerte de alter ego del protagonista, que mantiene la vieja tradición latina y de la Comedia del arte, ya que su lenguaje vulgar, sus chistes, sus juegos de palabras, sus torpezas y su visión de la realidad marcan el tono humorístico o los episodios cómicos de la obra. Los grandes autores del Siglo de Oro fueron excelentes comediógrafos, ellos encontraron el camino abonado por sus antecesores como Torres Naharro, para quien la comedia era “un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos” o Gil Vicente y Lope de Rueda, entre otros, autores con creaciones llenas de gracia y humor, que parodiaban tanto al vulgo como a los cortesanos. Cervantes (1547-1616) escribió comedias de cautivos (*La gran sultana*), caballerescas (*El laberinto de amor*), picarescas (*Pedro de Urdemalas*, donde utilizó la técnica del teatro dentro del teatro) y entremeses (*El viejo celoso*, *La guarda cuidadosa*), breves obras maestras donde se manifiesta su interés por mostrar, más que las acciones, los caracteres y las pasiones humanas. Lope de Vega (1562-1635) pintó “el alma de la aldea” con sus tradiciones, sus fiestas, sus modos de vida, sus creencias, en comedias de gran vitalidad y acción compleja donde combina elementos heterogéneos y variadas formas de lenguaje, tales como *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *El acero de Madrid*, *La noche toledana*, *El anzuelo de Fenisa*, y tantas otras. En la producción dramática de Calderón de la Barca (1600-1681) tiene un lugar especial la comedia de intriga, como *La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en las que resuelve las situaciones con un extraordinario manejo de la carpintería teatral. Las comedias de Tirso de Molina (1584-1648) responden a “esa concepción lúdica del teatro donde todo es verdad y todo es mentira, en donde las máscaras pasan de la risa al llanto y del llanto a la risa” (Ruiz Ramón, 1979:211) como sucede en *El vergonzoso en Palacio*, *Don Gil de las calzas verdes* o *Marta la piadosa*, entre otras. Por su parte, el teatro inglés también brilla en la divertida parodia de costumbres que hacen en sus comedias Ben Jonson (1573-1637) con *La feria de San Bartolomé*, *La mujer silenciosa y Volpone*, y William Shakespeare (1564-1616) con *Las alegres comadres de Windsor*, *La comedia de las*

equivocaciones, Mucho ruido y pocas nueces, Como gustéis, Medida por medida, hasta las maravillosas comedias de magia como la célebre *Sueño de una noche de verano*.

Muchos rasgos de la Comedia del arte se mantienen y perviven -con el código de realismo elegante como norma de actuación- en la obra de Molière (1622-1673) cuyo maestro, Fiorelli, el famoso Scaramouche de una compañía de cómicos italianos, le transmitió sus variadas técnicas y recursos. Pero la obra de Molière no solo responde a otro código estético sino también a un campo social y cultural muy diferente, la nueva sociedad burguesa, que tan bien retrató en sus comedias de caracteres y de costumbres. De su profundo conocimiento de la escena y de la vida surgieron piezas como *Las preciosas ridículas, El misántropo, El avaro, El médico a palos*, etc. La inspiración cómica se desliza de la alegría popular al retrato, crítico y hasta cáustico, del carácter burgués y de su red de relaciones sociales. En sus comedias, cuyo éxito llegó a eclipsar a la tragedia clásica de Racine y Corneille, se advierte el intertexto de los originales italianos con los que llegó a compartir escenario, y la presencia de una severa crítica a la hipocresía y los excesos de la sociedad burguesa, que tiene su mejor exponente en *Tartufo*, con la que produce un verdadero escándalo que culmina en su prohibición. M. Salerno (2005: 326-327) señala dos momentos respecto a la función de la risa en la obra de Molière. En sus comienzos, su finalidad es “corregir los defectos de los hombres... Esencialmente satírica, la risa tiene por función el castigo del culpable, su expulsión fuera de la escena y del mundo...”. En su etapa de madurez, con *El burgués gentilhomme* y *El enfermo imaginario*, ya no intenta corregir defectos “sino hacer tomar conciencia al espectador de la profunda identidad que existe entre él y el personaje del que se burla. Abandonando la tonalidad satírica, la risa toma una tonalidad eufórica y liberadora, de fiesta...”.

En el siglo XVIII *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais (1732-1799), luego immortalizadas en las óperas de Rossini y Mozart, llamadas “comedias revolucionarias”, fueron consideradas subversivas en sus estrenos en París por su sátira a la aristocracia y sus prejuicios, por ello para R. Pignarre “*Las bodas* es la única comedia de teatro moderno que tuvo verdaderamente el brillo y el alcance de un panfleto político de gran estilo” (1959: 50). Antes, Marivaux (1688-1763) había dibujado, con sutiles trazos, *Los juegos del amor y del azar*, comedia sentimental y de equívocos que, con sus otras “comedias metafísicas” logró acuñar un nuevo término, el *marivaudaje*, para definir el preciosismo con que abordaba los complicados temas del amor, sin dejar de lado cierto tono moralizante y una intención reflexiva. Sin embargo, el heredero directo de la Comedia del arte en el siglo XVIII será Carlo Goldoni (1707-1793) quien retoma la tradición con la intención de renovar el género y hacer una “comedia nueva”. Propósito que no cumplió, ya que al escribir sus obras (*La posadera, El abanico*, la trilogía *El verano*) no pudo prescindir de los enredos, ni del lenguaje vulgar, la mezcla de lo maravilloso y lo extravagante, es decir, no pudo dejar de lado la tradición de la comedia. El español Fernández de Moratín (1760-1828) se destaca con *El sí de las niñas, El café o La comedia nueva*, construidas de acuerdo al patrón francés y marcadas por el cumplimiento de los preceptos literarios y la crítica a las costumbres.

Proyección de lo cómico en la escena

En el siglo XIX la “comedia romántica” tuvo su mejor exponente en España con Bretón de los Herreros (1796-1873). Obras como *¡Muévete y verás!, Marcela o ¿cuál de los tres?* o *El pelo de la dehesa*, entre otras, están llenas de gracia, ingenio, e invención de situaciones cómicas. Sobre el final del siglo, aunque sin esta eficacia escénica, obras como *Fedora* y *Divorciémonos*, del francés V. Sardou (1831-1908) lograron un notable éxito comercial en Europa y América. Por entonces, en Inglaterra, encontramos dos nombres claves en la historia de la comedia, como parodia de costumbres, Oscar Wilde (1856-1900) de gran habilidad en la construcción de diálogos chispeantes

(*La importancia de llamarse Ernesto, El abanico de Lady Windermere*) y Bernard Shaw (1856-1950) crítico tenaz y verdadero maestro del género con un estilo al que se le llamó “paradoja incendiaria” por su afilada ***ironía** y humor corrosivo en el análisis de todos los temas. Así lo vemos en *La profesión de la Sra. Warren, Cándida, Hombre y superhombre, César y Cleopatra, Nunca se sabe, El irresistible*, entre otras.

La visión premonitoria de Alfred Jarry (1873-1907) con su *Ubú Rey*, en 1896, abrió el camino de la renovación y la revolución teatral que usó el humor y procedimientos cómicos prácticamente en todas sus formas expresivas. La vanguardia teatral del siglo XX, con maestros como A. Artaud, no desdeñó los mecanismos humorísticos para acentuar su áspero juicio sobre una sociedad decadente con una concepción burguesa de la cultura. Los grandes autores de este período como Pirandello (*El hombre, la bestia y la virtud*) y B. Brecht (*La ópera de dos centavos*), más allá de sus diferencias estéticas, utilizaron también los más tradicionales recursos del humor en su teatro, como un medio de ejercer la crítica social y existencial. A mitad de siglo, el teatro del ***absurdo** se manifiesta contra las formas vacías de comunicación y se nutre con intertextos de la Comedia del arte, el circo, la revista, el vodevil, con personajes disparatados, juegos de palabras, diálogos chispeantes, como puede verse en la obra de Ionesco (*La cantante calva*), Beckett (*Esperando a Godot*) y Adamov (*Ping-Pong, Paolo Paoli*). Todas las formas teatrales, diversas y variadas, la performance, la creación colectiva, el music-hall, el teatro campesino, el cabaret, apelan en algún punto al humor, a veces ácido, en una visión crítica de la sociedad, y desde una posición excéntrica, marginal, como la de los primeros cómicos. Tal el caso paradigmático del italiano Dario Fo, clown, autor, actor y director teatral.

En España, el siglo XX marca la vitalidad de la comedia con autores como J. Benavente (1866-1954) que con *Los intereses creados*, considerada una de las obras maestras del teatro español del siglo, presenta personajes y situaciones de la Comedia del arte que se actualizan y resignifican con claros intertextos del teatro español tradicional y la necesaria mirada ejemplarizadora hacia una sociedad que debe equilibrar los ideales con la realidad. Con Carlos Arniches (1866-1943) se instala en escena el sainete que, aunque considerado “género chico”, alcanza gran popularidad por su ***caricatura** de un medio social que el autor define como “pobre, sencillo, oscuro”. El teatro de Arniches avanza hacia la tragedia grotesca con obras (*La señorita de Trévez, Los caciques, Es mi hombre, La locura de Don Juan*, entre otras) en las que se destaca el contraste entre el “juego de comicidad externa y la gravedad profunda” (P. Salinas en Ruiz Ramón, 1977: 45).

El teatro de los Hnos. Álvarez Quintero, que durante medio siglo estrenan más de doscientas piezas, bien podría definirse como ellos mismos llamaron a su primera obra, “juguetes cómicos”. Sus piezas (*El amor que pasa, El genio alegre, Puebla de las mujeres o Malvaloca*, que se representó en Córdoba a principios de siglo en el Teatro Rivera Indarte, por compañías españolas) son auténticas pinturas de costumbres andaluzas, donde se conjugan la risa y la emoción en diálogos chispeantes que manejan con gran oficio. Pedro Muñoz Seca (1881-1936) es el creador del “astracán” un híbrido teatral cuyos elementos proceden del juguete cómico y del melodrama cómico (Ruiz Ramón, 1977: 58) que tuvo notable éxito por su sentido de lo teatral, manifiesto en piezas como *Los extremeños se tocan* o la ya clásica *La venganza de don Mendo*, en la que parodia los dramas de honor del teatro tradicional. El notable Valle Inclán (1866-1936) no desdeñó la farsa, (*La cabeza del dragón, La marquesa Rosalinda, La enamorada del Rey y La reina castiza*) con intertextos de los entremeses cervantinos y de la Comedia del arte, para acentuar la crítica y la caricatura de la realidad española que luego mostraría esperpentizada. Por su parte, Federico García Lorca (1898-1936) escribió farsas para guiñol (*Tragicomedia del don Cristóbal y la señá Rosita y Retablillo de don Cristóbal*, dos versiones de una misma fábula) y farsas para personas (*La zapatera prodigiosa y Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*) que son, como él mismo

dijo de la zapatera, “un ejemplo poético del alma humana”. En ellas Lorca encarna las pasiones de los hombres y las sociedades sin abandonar la poesía ni tampoco algún intertexto valleinclaniano. Ya en la posguerra, E. Jardiel Poncela (1901-1952) produjo una notable revolución en el teatro al plantear, como principio básico de su estética, la ruptura de las categorías cómicas tradicionales sujetas al realismo y la verosimilitud y proponer, como máxima, la aspiración a lo inverosímil y la renovación de la risa. Con piezas como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* y *Un marido de ida y vuelta*, Jardiel se convirtió en un verdadero innovador del teatro español humorístico, al romper con la tradición figurativa y abrir “las nuevas vías a un teatro de lo irreal puro, de lo absurdo lógico” (Ruiz Ramón, 1977: 274). Sin embargo, la verdadera renovación del teatro cómico español se dará con Miguel Mihura (1905-1977) para muchos, el más importante dramaturgo del teatro de humor español contemporáneo. A propósito del estreno en París de *Tres sombreros de copa* dijo Ionesco que la obra de Mihura “tiene la ventaja de asociar el humor trágico, la verdad profunda, al ridículo que, como principio caricaturesco, sublima y realza, ampliándola, la realidad” (Ruiz Ramón, 1977: 324). Su teatro posterior (*Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, *El caso de la mujer asesinadita*, *La bella Dorotea*, *Mi adorado Juan*) alcanza notable éxito de público y se destaca por la sátira social contra una realidad enajenada “por su propio sistema de valores”.

En el teatro español posterior a la guerra hay autores que mantienen la vigencia de la comedia, como José López Rubio (*Celos del aire*), E. Neville (*El baile*), Ruiz de Iriarte (*Juego de niños*), Alfonso Paso (*Cena de matrimonios*, *Buenísima sociedad*, *Los peces gordos...*) y tantos otros que serán dueños de las carteleras españolas en los circuitos comerciales por mucho tiempo, avalados por el régimen, que busca un teatro pasatista, que no produzca reflexión alguna. Sus éxitos llegarán también a Latinoamérica, en nuestro país fueron muy difundidos en teatro y televisión. Se trata de comedias bien hechas, con toques de humor, sujetas a un patrón o norma, muy cuidadas, donde todo desemboca en un final feliz que apenas da lugar a la crítica o a la parodia. Por otra parte, los más importantes autores de generaciones que van de la posguerra a la actualidad como Alfonso Sastre, Francisco Nieva, José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos, etc. recuperan en su producción, resignificados, los procedimientos de la comedia o de la farsa, que podemos reconocer aún en el nuevo teatro español (Paco Zarzoso, Itziar Pascual, Paloma Pedrero, entre otros).

Breve cala en el teatro argentino

En el marco del teatro argentino, el género cómico está presente desde el período de su constitución, con obras como *El hipócrita político* (1819), de autor anónimo, que toma el modelo de la comedia de costumbres del teatro de intertexto neoclásico (Pellettieri, 2005: 256). Este modelo que se mantendrá con variantes, producto de las sucesivas mestizaciones, y que encontramos también en nuestro teatro popular en obras de estética costumbrista, como el sainete campesino *El amor de la estanciera* (alrededor de 1879) y *Las bodas de Chivico y Pancha* (1826). Juan B. Alberdi en *El gigante Amapolas* (1841) toma procedimientos del teatro romántico europeo y construye una pieza cuyo eje es la caricatura pero no con el único objetivo de hacer reír, sino de provocar una mirada crítica a la situación política y social del momento.

En la frontera de los siglos XIX y XX, dentro del “subsistema teatral de emancipación cultural” (Pellettieri, 2005: 257) que arranca con *Juan Moreira* (1886) de E. Gutiérrez en la versión de J. Podestá, la comedia sentimental es la base constructiva de las piezas claves del período, con una marcada recurrencia de procedimientos cómicos, dentro de la línea nativista que se manifestó como “la reacción de las clases dirigentes frente a la inmigración”. Entre esas obras podemos citar a *Calandria* (1896) de M. Leguizamón, con la simpática figura de un gaucho “abuenado”, un émulo del pícaro español, *La piedra de escándalo* (1902) de M. Coronado y *¡Al campo!* (1902) de N. Granada, con predominio de rasgos costumbristas, y con cierta intención didáctica. En la última

fase de este período que marcó la división entre el sistema culto, dominante y el sistema popular, puede ubicarse, en el primero, a la comedia satírica de G. de Laferrere (1867-1913) con *Las de Barranco* (1908) y, en el segundo, al sainete.

El estreno, en 1904, de *iJettatore!*, la primera pieza de G. de Laferrere, significó, en cierta medida, la legitimación del género en el nuevo siglo, en tanto el autor “había refuncionalizado los procedimientos del vodevil y del melodrama, concretando un tipo de comedia en el que, pese a la ‘superficialidad’ que le atribuyera la crítica, se advertía un interés moralizante...” (M. Sikora, 2000: 221), como en *Locos de verano* (1905) y *Los invisibles* (1911). En cuanto a la línea popular, el sainete criollo surge a partir del modelo español, estimulado por un público mayoritariamente de origen inmigratorio. Entre sus rasgos característicos pueden señalarse la confluencia de lo sentimental y lo cómico, la parodia al costumbrismo, a través de la caricatura, y la utilización de los más variados registros lingüísticos y jergas como puede verse en *Tu cuna fue un conventillo* (1919) de A. Vacarezza (1886-1959). Diversos procedimientos verbales se combinan en torno al “idiolecto” hablado por los personajes, para dar lugar a la polifonía característica del género y, tras ella, a las más variadas situaciones cómicas a través del chiste verbal que alcanzaba su máxima expresión en el retruécano, es decir, la respuesta de los actores al público. En este sentido es interesante recordar lo señalado por el crítico E. Guibourg, sobre la actuación del mítico Parravicini (M. Rodríguez, 1999: 213): “Parravicini improvisaba, pues hablaba con el público como si estuviera entre amigos y contestaba las ocurrencias que algún espectador le dirigía, provocando francas carcajadas y aplausos formidables”. Hay una marcada teatralización en el uso del chiste, de la comicidad inmediata, instantánea, que rompe la ilusión de realidad. Como ocurría con la Comedia del arte, los actores del sainete respondían a unas convenciones muy precisas en la composición de sus personajes, y se preparaban largamente para ello. Su relación con el texto dramático iba desde el respeto (como el caso de R. Casaux) hasta la improvisación, como en el caso de Parravicini. La forma original del sainete como pura fiesta (*La fonda del Pacarito* (1916) y *El alma de los perros* (1926) de A. Novión, o *Primavera rea* (1927) de P. Contursi) no es, sin embargo, la que se mantiene a través del tiempo, sino la del sainete tragicómico que plantea la reflexión por encima de la risa (*Los disfrazados* (1906) de C. M. Pacheco y *Moneda falsa* (1907) de F. Sánchez) que evoluciona hasta llegar, finalmente, al ***grotesco**.

Aunque la crítica la considera “teatro menor”, en la primera mitad del siglo XX la comedia alcanza gran popularidad, sobre todo en la versión de “comedia asainetada”, que muestra la intertextualidad de Laferrere y del sainete, en procedimientos como el chiste verbal y el uso del idiolecto (*Conservatorio “La armonía”* o *El chueco Pintos* (1917) de Discépolo, Folco y de Rosa). Esta combinación es producto del cambio operado en el espectador burgués al que iba destinado, que ahora incluía a los inmigrantes enriquecidos, una nueva clase que “ya no se veía reflejada en la estética del sainete, pero que tampoco encontraba su referente en los viejos moldes de la comedia finisecular” (M. Sikora, 1995: 22). En los años treinta alcanzó difusión la llamada “comedia blanca” que deja de lado el intertexto del sainete para profundizar el desarrollo sentimental y la defensa de la familia, como en *La casa grande*, de Bugliot y De Rosa, y en la clásica *Así es la vida*, de Malfatti y de las Llanderas. En este punto debemos citar a un autor cordobés, periodista y destacado comediógrafo, como Francisco Mateos Vidal, que inicia su producción dramática con un sainete *Don Siniestro* (1929), estrenado en el teatro de La Comedia en Córdoba, continúa con comedias como *La dama, el caballero y el ladrón*, representada en Buenos Aires antes que en Córdoba, por la compañía de Eva Franco, y que descolló también en la sátira política, con títulos tan sugestivos como *Marcelo andate a París para darle el gusto a Ortiz* (1937) y *La estabilidad se fue al saco* (1938), que firma con el seudónimo de Pancho Paredes y que fueron muy exitosas en las carteleras cordobesas.

Continuando nuestra reseña, debemos señalar que hasta la década del sesenta se mantiene la vigencia del género, con autores como Germán Ziclis y el exitoso Abel Santa Cruz -*Los ojos llenos de amor* (1952), *Los maridos de mamá* (1952), *Préstame tu novia* (1954), *Esta noche mejor no* (1958)-, pese a la desvalorización a la que lo somete el teatro independiente, que aboga por una dramaturgia de realismo reflexivo. Después de los sesenta asistimos a una etapa de remanencia, con la comedia relegada a temporadas veraniegas o ciclos televisivos (como los tradicionales de Darío Vittori). En esa época no sólo se produce una desvalorización del género sino también de los autores que lo cultivaron aún en décadas anteriores, por lo que no se producen reposiciones de obras del teatro finisecular. Sin embargo aparecen obras que hacen evolucionar el realismo reflexivo y retoman las formas propias del teatro popular como *La fiaca* (1967) de R. Talesnik y *El avión negro* (1970) de Somigliana, Cossa y Talesnik. Obras que muestran la realidad nacional desde el prisma deformante de la parodia como *Chau papá* (1971) de A. Adellach, *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971) de R. Monti, *La gran histeria nacional* de P. Esteve y *Dar la vuelta* (1972) y *Puesta en claro* (1974) de Griselda Gambaro. También debemos mencionar a Oscar Viale con obras como *La pucha* (1969), *Chúmbale* (1971) y *Encantado de conocerla* (1978). *La nona* (1977) de R. Cossa, legitima el intertexto del sainete tragicómico y la crítica valora su conexión con procedimientos del teatro popular. En los ochenta, con el advenimiento de la democracia, se produce una verdadera eclosión de propuestas renovadoras que tienen el humor como centro, a través de las presentaciones de colectivos como El clú del clauun, Gambas al ajillo, La banda de la Risa y, más adelante, Los Melli, Los Macocos, por citar algunos, en los que predomina el efecto cómico con ausencia de mensaje. En los noventa, en obras como *Y el mundo vendrá* y *Volvió una noche*, de Eduardo Rovner, se utilizan los procedimientos cómicos procedentes del sainete y otras estéticas no solo con la intención de provocar la risa sino de realizar un cuestionamiento y una crítica al contexto social. Desde entonces, el teatro argentino no desdeña lo cómico, recuperando elementos de nuestra más genuina tradición dramática, como puede verse en la producción de M. Kartun (ya desde *El partener*, de 1988), B. Carey, C. Pais y A. Torchelli. Este cambio de actitud tiene, para M. Sikora,

“por un lado, las motivaciones sociales que exigen una visión ‘no problematizada de la vida’ y, por otro, el redescubrimiento de formas dramáticas que pertenecen a nuestra tradición teatral pero que vuelven a ponerse en funcionamiento gracias a una nueva visión estética en la que se plantea la ineficacia del discurso moralizante propio de las textualidades que habían resultado hegemónicas a partir de los sesenta” (1995: 25).

El actor cómico en el siglo XX

La tradición cómica se manifiesta, tal como vemos en este somero recorrido, sólo en uno de los ejes que distinguíamos en la Comedia del arte, el culto y refinado de los Enamorados, que es el que mantiene su continuidad hasta el siglo XX. Sin embargo, el eje popular, ridículo, de los zanni, no se ha perdido, solo que ahora la tradición distingue, por un lado, el actor culto y, por otro, el cómico. El primero tiene su lugar de privilegio en el teatro burgués, teatro de autor, tanto drama como comedia, en tanto el segundo, que proviene de la vertiente popular cuyo lenguaje y manera de hablar no responde a la norma culta, sino a las formas dialectales o secundarias, continúa su derrotero hasta nuestros días como una figura solitaria.

De Marinis (1997: 158-164) al distinguir los rasgos caracterizadores de este actor en el siglo XX, señala su “soledad dramática”, porque no cuenta con un texto de autor, sino con un guión que él mismo confecciona, y al que va añadiendo o quitando bocadillos según la respuesta del espectador, “soledad escénica”, porque está solo en el escenario, sin otros personajes y sin una

ficción que lo proteja y le sirva de defensa frente a los reclamos del público a los que debe responder agudizando sus sentidos y su inteligencia. También “soledad cultural” porque está siempre en una situación fronteriza, marginal, sin el marco de una legitimación cultural que privilegia el eje serio. Finalmente, “soledad histórica”, ya que el cómico debe construir y mantener una “autotradición”, aunque parezca paradójico, porque desde la mirada de los espectadores, se puede observar la continuidad y el recorrido diacrónico de unos estilos o formas expresivas que dan como resultado lo que llamamos la tradición cómica. Sin embargo, desde la perspectiva del actor cómico sólo se siente y ve la línea siempre fracturada de individualidades que, cada uno, a su vez, ha debido fabricar y sostener. Así lo señala Viviani: “El cómico de *Varieté* no debe parecerse a ningún otro, no debe recordar a otro, tiene que tener su propia figura, su propio género, su propio repertorio, mientras más logre ser nuevo, más sorprende y más grande es su éxito” (De Marinis, 1997: 160). En efecto, el actor cómico no sigue una línea estética o un modelo determinado, sino que va tomando elementos variados y diversos con los que construye su arte y se construye. Eso le da una marcada impronta intertextual y plurilingüística que se manifiesta en el eclecticismo de su formación y actuación. Y, dentro de ella, una intertextualidad carnalesca que toma como hipotexto las formas refinadas y elegantes del actor serio, al que parodia. En cuanto a la relación con el espectador en la representación teatral, es mucho más estrecha e intensa que la del actor serio y no está “protegida” por una red ficcional. El actor cómico no tiene más que sus propias técnicas y recursos, basados en códigos extracotidianos que son los que producen el efecto cómico.

En nuestro país, a lo largo de la historia, hay sobrados ejemplos de estos cómicos, que van desde Pepino el 88, la creación de José Podestá, pasando por Sandrini, ***Niní Marshall**, Pepe Biondi, los cómicos de la revista -Dringue Farías, Alfredo Barbieri, Tato Bores, entre otros- y, más adelante, Juan Carlos Altavista y los del café concert, como Antonio Gasalla, José María Vilches, C. Perciavalle, Edda Díaz, ***Enrique Pinti**, etc. En Córdoba son paradigmáticos, entre los sesenta y los noventa, los casos de ***Jorge Bonino**, Raúl Ceballos (Doña Rosa) o José Luis Serrano (Doña Jovita). Acerca de esta condición particular que venimos analizando, Raúl Ceballos (2007) reflexiona:

“El teatro es un juego en el que muchas veces decidí jugar solo. Fueron míos los textos, el vestuario, las luces. También fue mío todo el frío de la gira. La luz chiquita del hotel del pueblo. La ansiedad del antes, la desolación del después. Todo, a cambio de unos pesos y un aplauso exclusivo, únicamente para mí”.

Mabel Brizuela y María Amelia Hernández

VER: Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor y vida cotidiana; La risa en el teatro argentino de postdictadura: lineamientos para un programa de estudio; Metáfora y humor; Risa y aire fresco en la Córdoba de los 70. Teatro, humor y política; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTOFANES-MENANDRO (1979) *Teatro Griego. Aristófanes y Menandro. Comedias Completas*, (Introducción por José Antonio Miguez) Madrid, Aguilar.
- ARISTÓTELES (1979a) *Poética* Madrid, ed. Aguilar.
- BOWRA, C. M. (1968) *Introducción a la literatura griega*, Madrid. Ed. Guadarrama.

- BRIZUELA, M. (2000) "Francisco Mateos Vidal: un autor cordobés de los años treinta" en *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Bs. As. Galerna, Fac. Filosofía y Letras, Fundación Roberto Arlt.
- BÜCHNER, K. (1968) *Historia de la literatura latina*, Barcelona. Edit. Labor.
- CANTARELLA, R. (1971) *La literatura griega clásica*, Bs. As., Ed. Losada.
- DE MARINIS, M. (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Bs. As., Galerna.
- FREGA, G. et al (S/D) *El teatro de Córdoba (1900-1930) Documentación y Crítica*, Córdoba, Fac. Filosofía y Humanidades.
- GOW, J. (1954) *Minerva*, Bs. As., Emecé.
- LESKY, A. (1968) *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.
- MILLARES CARLO, A. (1950) *Historia de la literatura latina*, México. F.C.E.
- MIRALLES, A. (1973) *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Salvat.
- MONNER SANZ, J. M. (1963) *Introducción al teatro del S. XX*, Bs. As., Columba.
- NIETO, R. (1997) *El teatro. Historia y vida*, Madrid, Acento Editorial.
- ORDAZ, L. (1982) *Historia del teatro argentino*, Bs. As., Centro Editor de América Latina.
- PAVIS, P. (1980) *Diccionario de teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Bs. As., Paidós.
- PELLETTIERI, O. (1994) "Realismo y absurdo, dos caras de una moneda" en *Homenaje al teatro argentino, La Maga*, N.º 3. Abril.
- (2005) "Un sistema teatral y sus intertextos" en *Teatro, memoria y ficción*, Bs. As. Galerna/Fundación Roberto Arlt.
- PIGNARRE, R. (1962) *Historia del teatro*, Bs. As., Eudeba.
- PLAUTO (1978) *Comedias*, México. Ed. Porrúa.
- REST, J. (1967) *El teatro moderno*, Bs. As. Centro Editor.
- RODRÍGUEZ, M. (1999) "La puesta en escena del sainete y su significación social (1890-1930)" en PELLETTIERI, O. (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernidad. Teatro iberoamericano y argentino*, Galerna/Fac. Filosofía y Letras/Fundación Roberto Arlt.
- ROMAGNOLI, E. (1923) *Nel Regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco*, Milano. S/D
- RUIZ RAMÓN, F. (1977) *Historia del teatro español S XX*, Madrid, Cátedra.
- (1979) *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.
- SALERNO, M. (2005) "Molière, creador teatral" en *Teatro, memoria y ficción*, Bs. As. Galerna/Fundación Roberto Arlt.
- SIKORA, M. (1995) "La comedia en Buenos Aires: circulación y desplazamientos" en revista *Teatro XXI*, GETEA, Año 1, N.º 1.
- (1998) "Notas sobre la recepción del sainete y la comedia asainetada en las últimas décadas del S XX" en PELLETTIERI, O. (Ed.) *El teatro y su crítica*, Galerna/Fac. Filosofía y Letras.
- (1999) "La comedia argentina entre renovación y tradición: Rigoberto de Armando Mook" en PELLETTIERI, O. (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernidad. Teatro iberoamericano y argentino*, Galerna/Fac. Filosofía y Letras/Fundación Roberto Arlt.
- (2000) "Abel Santa Cruz: un epígono de la comedia finisecular" en PELLETTIERI, O. (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*, Galerna/Fac. Filosofía y Letras/Fundación Roberto Arlt.

Humor negro en la literatura para niños.

La ironía como metalenguaje frente a la alegoría

“Un paciente en disminución

El señor Ga había sido tan asiduo, dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a llamar al doctor Terapéutica para que atendiera el pie del señor Ga, que lo mandaba llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y “meneando con grave modo” la cabeza resolvió: “Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario, a un cirujano”.

Macedonio Fernández. (*Continuación de la nada*)

“Un héroe” de Ema Wolf

¿Qué sucede cuando en un texto destinado a los niños se cruza la “biografía del héroe” con el ***humor** negro? Dos tipos de palabras, disímiles, contradictorias entran en coalición: la palabra alegórica, social e institucionalmente estandarizada y, por otro lado, la palabra irónica, rebelde frente a cualquier fijación. La máscara retórica de la alegoría es sometida a la operación irónica; la palabra seria, solidificada en torno a un rol social (en este caso el del héroe patrio) es denunciada como construcción irracional y absurda.

Pero empecemos por el discurso-objeto de ***burla** en el texto de Ema Wolf: la biografía del héroe patrio.

Se cruzan aquí dos géneros: la biografía y el relato histórico. Ambos poseen un elemento común: la presencia de referentes reales. En ambos también resulta importante el ordenamiento cronológico de los hechos. La biografía de personajes célebres ha ocupado un lugar central en la literatura escolar, particularmente en los libros de lectura y manuales. Y es el héroe patrio, el que en la literatura escolar sobresale por la atención recibida⁶⁵.

Veamos de qué manera es definido el relato histórico y la biografía en un libro escolar de principios del siglo XX:

“(…) La Historia, cuando es, como debe ser, la narración verdadera de las cosas o de los acontecimientos pasados, nos enseña lo que ocurrió antes de nacer nosotros, y nos sirve de guía para el presente y para lo porvenir. La Biografía, cuando es imparcial, nos presenta ejemplos de la vida de las personas y de sus hechos, que nos sirven de mucho provecho, como guías de nuestra propia conducta, para imitar a los buenos y apartarnos del camino que han seguido los malos” (GARCÍA PURÓN en VARELA, 1994: 106).

⁶⁵ No sucede lo mismo en publicaciones periódicas utilizadas por la escuela, como es el caso de la revista *Billiken*. En *Billiken* el abanico de profesiones a las que aluden sus biografías es muy amplio: pintores, músicos, poetas/escritores, científicos, sabios/filósofos, hombres de estado (políticos y militares), marinos, héroes de la patria e inventores. Siendo las más numerosas (durante el primer año de la revista: 1919) la de escritores y en segundo lugar las de políticos, militares y héroes de la patria (Varela. 1994: 54).

Tenemos por un lado la necesidad de “verdad” de los hechos narrados, de “imparcialidad” frente a lo que se cuenta. El objeto de estas narraciones se supone real y verdadero. Ambas, una en el ámbito de lo público (la historia de una comunidad, de una nación, de un Estado) y otra en el de lo privado (la historia de una persona) cumplen igual función: son ejemplarizadoras. Se trata entonces de pensar el texto como una herramienta para la transmisión de determinados contenidos morales y patrióticos; su función es altamente apelativa, dado que consiste en convencer al lector acerca de alguna “verdad” y de exhortarle a actuar en consecuencia.

De acuerdo a esta concepción, y a la función propia de estos relatos en el ámbito escolar, de lo que se trata es de borrar cualquier rastro de ficción, de construcción del discurso por parte del enunciador ⁶⁶.

Los relatos ejemplarizantes tienen una larga tradición en el sistema de los libros para niños, que se remonta a las viejas hagiografías y vidas de criminales de la literatura popular; tradición que continuó en la literatura didáctica del siglo XVIII en adelante.

En la biografía del prócer, los materiales (su selección, ordenamiento e incluso el modo elegido para su expresión) estarán sometidos a códigos, a convenciones social e institucionalmente determinadas con el fin de la transmisión de un modelo. La biografía ejemplarizante se basa por lo tanto en lugares comunes y clichés tanto en la selección y organización de los materiales, como en la construcción de los enunciados. En otras palabras, la biografía de un personaje “digno de imitación” significa el uso de una vida (la de una persona real) como alegoría.

Si consideramos a la biografía del héroe en términos de alegoría se vuelve necesaria la definición de esta figura retórica. Al igual que la metáfora, la alegoría posee dos sentidos: el literal y el connotado. Umberto Eco (1990) sugiere considerar esta presencia de un sentido secundario desde el mecanismo de la interpretación. Según este autor lo que incita a la interpretación retórica, es decir a la búsqueda de un segundo sentido, es que si se aceptase el sentido literal del enunciado debería considerarse una mentira o un ***absurdo**. En el caso de las alegorías (y también de las catacresis o metáforas de uso común), las connotaciones se hallan claramente codificadas por el sistema. Son imágenes fácilmente reconocibles, cuyo sentido denotado que le sirve de expresión es prácticamente anestesiado apuntando en forma directa al sentido traslaticio o connotado. Un procedimiento de literalización de los elementos, destinados a recuperar sus sentidos originarios, en otras palabras, un proceso de des-alegorización, pondría al descubierto su falsedad y absurdo, su incorrección no respecto a la “realidad”, sino a las representaciones culturales del mundo (sus reglas y propiedades).

Habíamos señalado ya la presencia de lo público y lo privado en el relato histórico y la biografía. Es claro que en la biografía del personaje célebre, y muy en particular en la del héroe patrio, ambas instancias conviven, siendo la pública la que regirá por sobre la privada. De este modo la construcción de la alegoría del héroe, supone la resignificación (e incluso el sometimiento) de lo privado por lo público.

Pero vayamos ahora al cuento. En el título, y a lo largo de todo el texto, el personaje no posee nombre propio, se lo define por su rol social: el de ser “un héroe” y se lo enuncia con el pronombre de la tercera persona del singular. No hay datos que acrediten su identidad, más allá de su profesión militar y su obediencia al rey de España; tampoco su historia tendrá el comienzo habitual del

⁶⁶ También aquí existe una diferencia con las biografías de “Billiken”, según señala Varela, en la revista el uso de elementos ficcionales es manifiesto, como es el caso del relato de aventuras. Por el contrario en los libros escolares se trata de borrar todo rastro de ficción. (Varela, 1994: 120).

género: el del nacimiento, o la referencia a algún antepasado ilustre. Su biografía comienza en la primera batalla, y en la primera pérdida de su cuerpo. Serán las sucesivas mutilaciones las que actuarán como hitos o leit-motiv para el avance del relato, e incluso llegarán a situarlo temporalmente⁶⁷. Las referencias para la ubicación de la historia en el espacio y en el tiempo son imprecisas y escasas. El contexto espacio-temporal apenas es esbozado por un “había guerra entonces”, se dice que las batallas se libraban en tierra y agua, y que ángeles y pájaros surcaban el cielo, no aviones. La coexistencia de elementos disímiles como “ángeles”, “pájaros” y “aviones”, además de producir el efecto humorístico, establece el presente de la enunciación cercano a la temporalidad del lector; mientras el enunciado se sitúa en un pasado remoto. Se hace referencia a España, al rey y sus colonias en América; el fuerte de Santiago Apóstol (Wolf, 2003: 39) es el único dato espacial concreto, pero no ayuda demasiado dadas las numerosas ciudades coloniales americanas con este nombre. Podemos decir que de manera imprecisa se sitúa la historia en la América colonial, y al personaje se lo define como un militar, posiblemente español que lucha contra de los enemigos de su país, particularmente contra los ingleses, por la defensa de las colonias en América⁶⁸.

Como vemos la precisión respecto a datos referenciales que colocan al protagonista en un espacio y un tiempo reales y concretos, que definen su identidad como persona “real” e histórica; es decir aquella información que da cuenta de la adecuación de los hechos contados a la “verdad extratextual”, condición necesaria en el relato histórico y biográfico, e incluso de toda ficción que finge ser documento, es violentada en este texto.

“Él estaba llamado a cumplir un papel destacado en esas guerras, que desde el principio habrían de tener buenos cronistas y *muchas páginas aseguradas en los manuales* Casi puede decirse que su papel en ellas estaba escrito de antemano” (Wolf, 2003: 38. La cursiva es nuestra).

La apelación al destino del héroe es otro de los rasgos que caracterizan al género, aunque aquí la enunciación es relativizada por un “casi puede decirse”; la referencia a los manuales, nuevamente introduce un elemento fuera de contexto, pero que a su vez vuelve explícito el vínculo paródico de este texto con la literatura escolar.

La vida del héroe se limita de este modo casi exclusivamente a la enumeración de pérdidas de las partes de su cuerpo en el contexto de las batallas, pérdidas que implican en cada caso un ascenso en el escalafón militar, “mayor mando y prestigio”. Como lo enuncia el narrador: “No importa el orden de las partes, tampoco la circunstancia precisa” (Wolf, 2003: 38).

Esta limitación extrema y absurda, en cuanto a los materiales seleccionados para la narración de la vida del héroe deviene del cumplimiento hiperbólico de otro de los preceptos propios de la biografía del personaje ilustre señalado por Mirta Varela. Según esta autora en este tipo de narración “no se da cuenta de una vida de acuerdo con los datos que de ella se tienen, sino que se parte de un modelo y se cuenta lo que en él cabe.” (Varela, 1994: 115). Llevar este precepto al extremo significa considerar sólo aquellos materiales que definen al personaje en sus sacrificios y renuncias para el cumplimiento de su deber.

⁶⁷ Por la época de la pierna ya había ganado mando y prestigio. (Wolf, 2003:38).

⁶⁸ Es posible que la elección de un héroe del imperio durante el período colonial, y no de un prócer de la independencia o períodos posteriores no sea casual. La ridiculización de la figura de un héroe de la independencia significaría sin duda un golpe mucho más duro a los modelos y valores patrios preconizados en la escuela, y por lo tanto un mayor rechazo al texto por parte de los mediadores.

“Amó a una criolla y fue correspondido a regañadientes. No insistió con el romance, era inútil alentar pretensiones, en realidad no tenía ni tiempo ni alegrías para dar. Fiero lobo cojo, los salones no le sentaban y, al fin de cuentas, el mar, los combates y el rey lo necesitaban más que las mujeres. Pronto la criolla se distrajo con otros sujetos menos lúgubres y a él lo designaron para obligaciones más altas” (Wolf, 2003: 39).

Un solo párrafo esboza apenas la vida privada del personaje, el héroe se enamora pero hay cosas más importantes que hacer. En este sentido se sigue con una línea habitual dentro de la biografía del héroe patrio: el prócer decide resignar su vida privada para el cumplimiento de sus ideales patrióticos. La vida del héroe adquiere sentido y significado sí y sólo sí se la vincula a su rol, cualquier cosa que pueda distraerle de su destino se convierte en un disvalor y es desechada. Fiel a este modelo el héroe de Ema Wolf no vive sino para la lucha, y en esta lucha él lo va perdiendo todo. Incluso su cuerpo, parte por parte:

“... cuatro años después de la primera batalla, siendo teniente a punto de ascender a capitán, fue que perdió una pierna. Una bala de cañón se la arrebató más arriba de la rodilla. Él mismo alcanzó a ver cómo salía disparada por encima de las cabezas de sus hombres, con el zapato puesto, dando pasos todavía, desconcertada y dolida” (Wolf, 2003: 38).

La indiferencia de la voz que narra se sostendrá durante todo el relato, al igual que la indiferencia del propio protagonista, testigo impávido del desmembramiento de su cuerpo. Según señala Ricardo Mariño, este tono desapasionado y lacónico de la voz narradora resulta característico de los textos absurdos: “...el truco de la voz que cuenta suele ser el de no advertir la calidad extravagante de su “material”. La estrategia decisiva es encajar lo insólito en el envoltorio lingüístico de lo conocido” (Mariño, 1992: 23). Aquí el material insólito y extravagante frente al cual tanto personaje como narrador muestran total indiferencia es el hecho macabro. La pierna arrancada por una bala de cañón no sólo continúa “con vida” a la manera de las cabezas guillotinas según el saber popular, sino que además el narrador puede penetrar en sus sentimientos; desconcertada y dolida la pierna, no así su dueño ni quien narra la historia. “Fiero lobo cojo” llamado por el mar, y ahora con un palo de madera en lugar de su pierna, la figura del héroe se aproxima al tradicional retrato del pirata. Sólo que aquí nuevamente el detalle absurdo y ***ridículo** pulveriza cualquier “figura seria”: el palo todavía verde, en primavera brotaba.

A menudo la metáfora cristalizada propia del discurso de exaltación del héroe se literaliza y deja lugar al humor macabro y absurdo. Así, el cuerpo se le encogió no se sabe si por caminar desperejo o por “el peso de sus hazañas”.

“Y así siguió, cambiando implacablemente pedazos por triunfos, rebanadas de músculo por laureles, *creciendo en gloria mientras disminuía en hechura*. De jefe de escuadra pasó a teniente general. Fiel al servicio, orgulloso de la causa, tenaz como un mulo, siguió abandonando en cada campaña retazos de cuero cabelludo, uñas, pellejos, dientes y carne. Su *estrella fulguraba, pero cada vez más llena de muescas*” (Wolf, 2003: 40. Las cursivas son nuestras).

Las catacresis propias del discurso de la alabanza del prócer, son tomadas al pie de la letra y puestas en cortocircuito con los hechos macabros: “creciendo en gloria mientras disminuía en hechura”, “su estrella fulguraba, pero cada vez más llena de muescas”. El resultado es la desalegorización de la metáfora muerta y su consecuente desacralización a través de la recuperación de su sentido literal o denotado.

La especularidad es, según señala Noé Jitrik (1990), uno de los procedimientos más notables de la ***parodia**; consiste en transgredir una regla central de la literatura según la cual a un tema noble le corresponde un lenguaje noble y viceversa. La especularidad consiste entonces en aplicar un lenguaje noble a un tema que no lo es, o a la inversa un lenguaje “bajo” a un tema “elevado”. Se trata de una forma de inversión (recurso propio de la cultura del carnaval) aplicada al lenguaje. Este sería el caso del cuento de Ema Wolf donde conviven las palabras propias de la alabanza al héroe con palabras como: “pedazos”, “músculos”, “tenaz como un mulo”, “uñas”, “pellejos”, “dientes”, “carne”. El efecto sobre el discurso del héroe es el de la degradación carnavalesca. No es casual que muchas de estas palabras que sintetizan sumariamente las pérdidas del héroe, refieran al cuerpo, no sólo por el hecho que se narra, sino también a su vínculo con el humor ***grotesco**, propio de la parodia y que podemos vincular también al humor de la cultura popular del carnaval⁶⁹.

La bala de mosquete que le llevó un ojo (tercera pérdida), nos dice el narrador, se cree (no hay certeza) tuvo su origen en el propio bando del protagonista. Veamos las aclaraciones del narrador al respecto:

“... lo que no sería extraño porque ya se sabe lo que ocurre en medio de esas confusiones. Aunque, en rigor, no importa demasiado de dónde venga una bala: todas perjudican igual” (Wolf, 2003: 39).

Para el narrador convencional de la literatura escolar estas observaciones son inadmisibles. La batalla en el relato patriótico es un lugar de gloria y valentía, donde el hombre tiene la oportunidad de demostrar su amor por la patria, llevar a la acción sus altos ideales. Así como la muerte propia y ajena se justifica en la causa patriótica, el lugar de la batalla se construye como un espacio ideal, nunca un lugar de confusiones, donde “todas las balas perjudican igual”. La idea de “ofrenda” y “sacrificio”, con sus connotaciones evidentemente religiosas, es subyacente a la concepción del héroe y su vida. No hay límites en la resignación de lo propio a la causa patriótica, ni la vida privada (el amor), ni las heridas del cuerpo (su desmembramiento), ni la propia vida, ni por supuesto la del enemigo. Pero qué sucede si estos altos ideales, estos sentidos “elevados” que justifican la pérdida de todo, no existen. ¿Qué pasa si el sentido segundo desaparece y sólo quedan los sentidos primarios, los del sacrificio por sí mismo, sin causa ideal, una especie de compulsión al cumplimiento del deber, un automatismo de lucha vaciado de segundos sentidos?

Obediente al género, la biografía del héroe de Wolf finaliza con su muerte y posteriores homenajes. Las frases hechas que suelen dar cierre a este tipo de narraciones son retomadas para dar cuenta de los homenajes públicos brindados al protagonista:

“La ciudad se volcó a la calle para despedir los restos del héroe (...) No hubo viuda ni huérfanos llorosos pero el gobernador repasó públicamente sus victorias, la extraordinaria devoción a la causa y lo muy agradecidos que le estaban. Los soldados que cargaron en hombros el ataúd dijeron que era liviano como el de un niño. En la misa por su alma el obispo le auguró un rápido ascenso a los cielos” (Wolf, 2003: 40-41. Las cursivas son nuestras).

Nuevamente se hace hincapié en la resignación de la vida privada por los servicios a la Patria, los vínculos semánticos entre la apreciación de los soldados, y el augurio del sacerdote desacralizan la predicción religiosa: ¿subió a los cielos por su bondad o por la ligereza de su cuerpo mutilado? En definitiva de eso se trató durante todo el relato, la pérdida literal del cuerpo pedazo a pedazo a

⁶⁹ Sobre este tema: Bajtín, 1994.

cambio de una trascendencia, que el mismo personaje había olvidado, pero no quienes están destinados a agradecerse públicamente. Es interesante observar que la muerte del héroe no ocurre hasta que se ha hecho definitiva la victoria contra el enemigo. Este tipo de lógica interna al género según la cual la muerte del prócer llega en el momento adecuado, puede apreciarse en el siguiente fragmento de una biografía de Manuel Belgrano:

“Cuando vio consolidada la independencia de su país, se retiró a su casa y murió en su propia tierra pobre y casi olvidado.

Y él, por fin, aceptó sin quejarse, con la destreza de una grande alma, este olvido transitorio de sus conciudadanos...

Después la patria le ha hecho justicia, lo ha puesto sobre un pedestal altísimo entre sus héroes más abnegados, y junto con San Martín descansa en la inmortalidad de la Historia” (GARRIDO DE LA PEÑA en VARELA, 1994: 117-118. Las cursivas son nuestras).

En la biografía del prócer la injusticia hacia su figura es inadmisibles, aún cuando este haya muerto en condiciones poco justas, el reconocimiento de sus compatriotas siempre llegará tarde o temprano. No es casual que las palabras que dan cuenta del reconocimiento de la figura heroica utilicen la metáfora del monumento: “lo ha puesto sobre un pedestal altísimo”. Al igual que sucede con los materiales seleccionados en la biografía del héroe, los elementos del monumento, su selección y disposición responden no al hombre real, sino al modelo que se desea homenajear.

También el héroe de Wolf “pasado el tiempo” recibirá el privilegio de una estatua. “De bronce fundido, decía la cédula, de cuerpo entero y con pedestal alto” (Wolf, 2003: 41).

La estatua, realización material de la cristalización de la imagen alegórica del héroe, fracasa rotundamente en este relato. El bronce era caro y las arcas estaban vacías, este fue el último sacrificio del héroe: su estatua lo muestra no como había empezado las guerras sino como las había terminado, y un poco menos...

“Todavía se la puede ver. Es una media estatua, de un medio hombre, que proyecta una sombra muy exigua, algo torcida, sobre la explanada” (Wolf, 2003: 41).

Esta última imagen, de un humor melancólico y patético, hace estallar, como ha sucedido durante todo el relato, la posibilidad de la construcción alegórica del héroe. Llevar al extremo, a la exageración y literalizar las construcciones retóricas, los clichés propios del género, así como su lógica implícita no hace sino poner de manifiesto su ridiculez y absurdo; como sucede con la idea de sacrificio por una causa superior, o la selección de los materiales de la vida del personaje de acuerdo al modelo a transmitir. La ***ironía**, el humor macabro y absurdo actúan como metalenguajes frente a la palabra solidificada de la alegoría, le devuelven sus sentidos denotados y desnudan el absurdo de su lógica. Este héroe hiperbólico, esta afirmación extrema hasta lo irracional de la figura del héroe, pone en duda, afirma tácita la negativa de lo que afirma en el nivel literal.

Si, como señala Jorge Larrosa (2000), existen cosas “sagradas” de las que está prohibido burlarse, particularmente en el ámbito escolar; la figura del héroe patrio es sin duda un buen ejemplo de ello. En ese sentido, el texto de Wolf lo es también, de la risa irreverente dispuesta a burlar la prohibición.

Marcela Carranza

VER: Cómico (lo); Farsa; Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor y vida cotidiana; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; Juegos de palabras; Metáfora y humor; Realismo grotesco; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAJTÍN, Mijail (1994) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza Estudio.
- GRUPO m (1987) *Retórica general*, Buenos Aires, Ediciones Paidós.
- JITRIK, Noe (1990) Apuntes de las clases de Literatura Latinoamericana II. “Una aproximación teórica al concepto de parodia”, 10-17-19 de Abril de 1990, Buenos Aires. LARROSA, Jorge. (2000) “Elogio de la risa. O de cómo el pensamiento se pone, para bailar, un gorro de cascabeles” en *Pedagogía Profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*, 149-164, Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas.
- STILMAN, Eduardo (selección y notas) SABAT, Hermenegildo (ilustraciones) (1967) “El humor negro” en *El humor negro. Antología ilustrada*, Buenos Aires, Brújula. Colección Breviarios de Información Literaria.
- VARELA, Mirta (1994) *Los hombres ilustres del Billiken. Héroe en los medios y en la escuela*, Buenos Aires, Colihue.
- WHITE, Hayden. (1992) *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- WOLF, Ema (2003) “Un héroe” en *El libro de los prodigios*, Bs. As. Norma. Colección Torre de Papel.

La risa en el teatro argentino de postdictadura: lineamientos para un programa de estudio

“Nadie podía parar de reír, las carcajadas parecían que subían y bajaban las escaleras – por ahí alguien intentaba parar, pero era imposible porque apenas paraba se volvía a reír con más ganas y la risa se contagiaba entre todos. Parecía que ya no éramos nadie, sólo sonidos de carcajadas imparables”

Eduardo Pavlovsky, *La muerte de Marguerite Duras* (2000: 48).

Dos palabras sobre un contexto problemático

La risa teatral redefine su función y sus modalidades poéticas en la nueva cartografía cultural. Es necesario leer el teatro argentino actual como avatar interno de un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que viene desarrollándose desde fines de 1983 y que podemos llamar Postdictadura. El pasado 8 de diciembre de 2008 contó ya con un cuarto de siglo de historia, por lo que su estudio se engloba en las perspectivas historiográficas del *tiempo reciente* y el *tiempo presente* (Villagra, 2006).

Esta unidad puede dividirse internamente en momentos (o sub-unidades de periodización), de acuerdo con las novedades que aportan la sincronización con el mundo (el debate posmoderno, la crisis de la izquierda y la hegemonía del capitalismo, las tensiones globalización/localización, el avance de la tecnologización informática, el pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional, la sociedad del espectáculo y la *transteatralización*⁷⁰, la ecosofía...) y las reglas de juego que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y cambios en los contratos sociales: la “primavera democrática” y su crisis (1983-1989), el auge neoliberal y su crisis (1989-2003), los desafíos actuales del peronismo kirchnerista (2003-2008).

Pero la postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente.

⁷⁰ En las últimas décadas se ha observado un fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro, acentuado por el auge de la mediatización. Para desempeñarse socialmente hay que saber “actuar”: dominar la producción de ópticas políticas o políticas de la mirada (Geirola, 2000). Especialmente delante de las cámaras. Se habla de *transteatralización*, *teatralidad social*, *sociedad del espectáculo* (Baudrillard, Debord). También, en el medio teatral argentino, de *farandulización* social o política. Se trata, en realidad, de expresiones de trans-espectacularización: todo se ha espectacularizado. La palabra “teatro” es empleada en contextos no específicos. Se llama Home Theatre a un tremendo televisor de pantalla y sonorización sofisticadas. Sorprende que algunos términos de la teatrología han sido incorporados al léxico especializado de la sociología: *escena*, *escenario*, *actor*, *acción*, *representación*. Algo parecido sucede en el psicoanálisis. En Montevideo la investigadora María Esther Burgueño registró fotográficamente una iglesia alternativa que convoca a sus feligreses con un singular letrero: “El Show de la Fe”. Sobre este fenómeno de la diseminación o extensión de la teatralidad por fuera del teatro, tan importante para la redefinición del rol del teatro en la cultura contemporánea, véase Dubatti, 2007: 14-17.

Llamamos a esa zona *el teatro de los muertos* (Dubatti 2008b). Acaso alguna vez saldremos de la postdictadura, pero no será en lo inmediato, ni está claro cuándo⁷¹.

El teatro de la postdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el período aún vigente. Interesa detenerse en una afirmación del director Ricardo Bartís sobre la vida en la dictadura y la consecuente caída de los discursos de autoridad:

“La dictadura favoreció –y lo digo horrorosamente-, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional –lo digo con todo respeto- como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte” (Dubatti, 2006b: 19).

El Estado mismo –afirma Bartís– dejó de ser un referente en materia de producción, al evidenciar su capacidad burocrática para sostener una macropolítica perversa y aniquiladora:

“Yo nunca –aún militando en organizaciones de base- comprendí la potencia de la maquinaria del Estado; nunca, nunca se supuso que iba a ser ésa la respuesta y la masacre. Aun en los meses posteriores, con sinceridad, a mí me costaba con algunos compañeros creerlo. Cuando me decían que en la ciudad había diecisiete campos de concentración, donde se torturaba y se mantenía durante meses a detenidos, me costaba representarlo. (...) En principio esto coloca el Estado como enemigo, definitivo y para siempre. No hay grandes expectativas de vincularse con el Estado sino para sablearlo, para atacarlo, más que para recostarse en él” (Dubatti, 2006b: 19-20).

El paisaje teatral no se define por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos. Es el *teatro en el canon de multiplicidad*, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura así como el espacio de fundación de *territorios de subjetividad alternativa*, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio. Este *teatro de la subjetividad* implica la ausencia de modelos de religación internacional (¿quién ocupa hoy el lugar que en su momento tuvieron Henrik Ibsen, Bertolt Brecht o Samuel Beckett?), el paradójico auge de una internacionalización de la regionalización y de lo micro. En el orden nacional, genera nuevas formas de asociación entre los grupos y los teatristas (ya no a través de una macropolítica sino de una “red” que conecta las experiencias micropoéticas y micropolíticas) y sobre todo un nuevo funcionamiento de las relaciones entre el teatro de las provincias y las grandes capitales del país. La nación teatral se muestra nítidamente multipolar, multicentral, y los saberes de un centro o polo no les sirven necesariamente a otros. La conexión ya no es jerárquica sino horizontal. Cada grupo o teatrista organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular.

⁷¹ Para el análisis *in extenso* de las condiciones culturales que confluyen en la realidad histórica y el régimen de experiencia de la Postdictadura y se proyectan hasta el presente, remitimos a la interrelación teatro-cultura en nuestro ensayo *El teatro argentino en la postdictadura 1983-2007* (2008a) y a los estudios anteriores (2002, 2003 y 2006a).

La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias. En el campo teatral hay acuerdos políticos básicos y sus lineamientos no implican polémica porque no necesitan discutirse: se está en contra de lo que pervive de la dictadura, de lo que vulnera a la democracia, del imperialismo y sus abusos, de la guerra, de la desigualdad social y de la corrupción, se está en contra de las políticas del estado que promueven la desmantelación, de cualquier forma de violencia, del hambre y de la injusticia, de la banalidad y la insignificancia. Pero esos acuerdos, tácitos o explícitos, no configuran partido ni bloque, ni parametraciones o regulaciones respecto de cómo deben hacerse las cosas en materia teatral. El resto está librado a la toma de posiciones de cada cual. Por fuera de ese marco nadie tiene derecho de decirle a nadie lo que debe hacer en materia de poética, salvo que lo pida. Prolifera todo tipo de poética, método y visiones de mundo. Por eso es atípico que se discuta cómo debe hacerse el teatro, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados, siempre y cuando no ataquen las bases humanistas de consenso apuntadas. Cada cual tiene sus razones auténticas y profundas para hacer el teatro como crea, y el panorama se ofrece inabarcable a los atribulados ojos del crítico: teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, impro, “escena muda”, teatro de papel y teatro del relato, “escraches”, teatro dramático y postdramático, teatro “de estados”, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en otras lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, sumados a la recuperación de modelos del pasado. Pero además la teatralidad derrama en la actividad social (ni hablar de los políticos y los comunicadores en los medios audiovisuales); gana una teatralidad des-definida, la *liminalidad* entre teatro y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y la ciencia, la manifestación política, la religión... Una *teatralidad extendida, diseminada*, que convierte a la Argentina de la postdictadura en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes y obliga al teatro a redefinirse. Negarle al otro la posibilidad de componer en libertad su poética y configurar su subjetividad en ella es visto como un acto de barbarie, un ejercicio de violencia y un daño, sea joven o anciano. Lo que no quita que algunos teatristas “monárquicos” (de raíz típicamente moderna) consideren que todos deberían pensar como ellos. La realidad se encarga de licuar rápidamente esos impulsos absolutistas, que convocan escasos adeptos a sus “autos de fe”. La creencia en que la propia micropolítica teatral tiene la dimensión de una macropolítica que debe ser impuesta a todos puede ser una equivocación frecuente, un reflejo de nostalgias del pasado y un ejercicio de falsa conciencia. Porque la nueva convivencia de poéticas y mundos es tal vez el mayor ejemplo político del teatro, que opone su rica multipolaridad a la búsqueda de uniformación cultural del discurso hegemónico. Pretender anular una poética con otra va contra ese ejemplo. Cada cual defiende sus concepciones e ideas, pero no pretende imponerlas autoritariamente como única verdad. Cada teatrista puede hacer su recorte, cada crítico el suyo, uno mismo puede elegir sus preferidos (si es que los tiene). Pero sería una equivocación cerrar la imagen del teatro argentino a ese recorte. La visión mayor es polifónica y siempre más rica, es el resultado del entramado y la superación de esos recortes. El ideal historiográfico que reclama la postdictadura es una suma de miradas críticas diversas.

La risa redefine sus funciones

En este contexto la risa teatral se convirtió en una herramienta de construcción cultural de potencia sin precedentes, a partir de una redefinición de sus funciones en las nuevas condiciones culturales. La risa cumplió siempre en la historia de la cultura argentina funciones catárticas (relajación y desregulación simbólica, liberación de presiones, encauzamiento de pulsiones negativas) y de conocimiento (crítico-reflexivas), pero esas funciones adquieren en la Postdictadura una dinámica singular:

1. la risa opera como herramienta de *disolución de los discursos de autoridad*, como una política de subversión y estallido de los discursos instalados en diversos campos de poder, ya sea heredados de la dictadura o que generan un nuevo campo de poder en la Postdictadura. Se cuestiona una verdad hegemónica, provenga del contexto del que provenga, a favor de una verdad subjetiva, micropolítica. Entre otros, la ***parodia** y la ***sátira** sirvieron como procedimientos de degradación o puesta en crisis de discursos de poder en todos los campos: político, teatral, pedagógico, familiar, religioso, etc. En el teatro de Eduardo Pavlovsky vinculado a la “micropolítica de la resistencia”, la risa es el símbolo que encarna la fuga y el devenir micropolítico, la risa equivale a la fundación de territorios de subjetividad alternativa (véase la presencia de la risa en sus obras *Rojos Globos Rojos*, *Poroto*, *La muerte de Marguerite Duras*, *Variaciones Meyerhold*).

2. la risa permite rearmar tradiciones y repensar el pasado argentino en busca de nuevas versiones. Contra la “seriedad” de la cultura moderna, racionalista, la Postdictadura rescata la risa como un fenómeno cultural en sí mismo, en todas sus formas, del ***chiste** callejero a la comedia intelectual. Se verifica en la Postdictadura una revalorización inédita de fenómenos de la cultura cómica argentina: el sainete y el ***grotesco**, la revista, los cómicos del Balneario, el varieté, el circo criollo, los monologuistas de radio y televisión, los “géneros bajos”, el carnaval, el ***humor** dialectal de las provincias y especialmente algunas grandes figuras: ***Niní Marshall**, Pepe Arias, Alberto Olmedo, Florencio Parravicini, Luis Sandrini, Dringue Farías, Pepe Biondi, el dúo Bueno-Striano, las cancionistas, entre otros. Pero también se reconoce el impacto local de figuras de otros campos teatrales o de otras prácticas artísticas (por ejemplo, los actores cómicos de la televisión y el cine norteamericanos).

3. la risa se convierte en un medio de desenmascaramiento de la transteatralización social. El director argentino Ricardo Bartís sostiene en *Cancha con niebla* (2003) que los políticos han “usurado” la teatralidad, los define como “políticos stanislavskianos”:

“Los políticos aceptan siempre, perversamente –y a diferencia de los actores-, la actuación de una realidad paralela. Encarnan, casi como si fueran actores stanislavskianos, el papel que les asigna la función. Entonces actúan de militantes contra la corrupción mientras todos saben que son corruptos. Y el imaginario social acepta –aunque no crea- la imagen ficcional. El teatro lo ha invadido todo. Entonces el arte teatral necesita cierto recogimiento para salvar lo que le es propio” (146)⁷².

Años más tarde agrega sobre el fenómeno:

“Para todos los que hacemos teatro, la competencia [de los políticos] es demoledora por el nivel de publicidad que tiene la comedia de enredos del Senado⁷³. Aparece nítidamente cómo la realidad es una construcción igual que el teatro. La máquina hace mucho ruido. Provoca una especie de perversión moral, entre la indignación y un *voyeurismo* frente a los niveles de la estupidez, la codicia, el robo sistemático del proyecto político de la Argentina. Esto existe hace mucho tiempo y tuvo diferentes fases y procedimientos. En este momento muestra su faceta más idiotizada y terminal. Todo es muy estúpido y eso atraviesa la cultura argentina de manera transversal. Los cotos de caza, las situaciones de aprovechamiento de poder y la impunidad

⁷² “Hay que deshacerse del éxito”, entrevista de Olga Cosentino, *Clarín*, Suplemento “Espectáculos, Artes y Estilos”, 9 de enero de 1993, 9 (incluido en Bartís, 2003).

⁷³ Referencia a los episodios de denuncia de corrupción y coimas en el Senado en la Argentina, 2000, vinculados a la aprobación de la Ley de Flexibilización Laboral.

atravesan por entero a la sociedad argentina. Desde el punto de vista teatral, si aparece un político en televisión, después no hay cómico que aguante”(146)⁷⁴.

Bartís señala que muchas veces encuentra más potencia de teatralidad en los acontecimientos sociales, en los noticieros y en la televisión que en las salas teatrales y que esto, lógicamente, significa un desafío a la entidad del teatro: ha obligado a los teatristas a redefinir sus poéticas para poder “competir” con los actores sociales, para poder preservar otro lugar y un campo específico. A diferencia de la transteatralización (que intenta disfrazarse de “verdad”, de “realidad” o “autenticidad”), la risa teatral pone en evidencia el artificio político, la construcción del discurso, evidencia el contraste entre enunciado y enunciación, pone en la superficie y señala lo que las prácticas de la transteatralización intentan ocultar. La risa reclama desde las poéticas una mirada ironizante: siempre lee al menos dos discursos en contradicción. La risa instala un espacio de fricción, tensión o incisión entre la teatralidad del teatro y la teatralidad social.

4. la risa teatral enfrenta, a partir de una clara división del trabajo, la risa de otros circuitos, especialmente el televisivo: el teatro se constituye en un espacio de resistencia al fenómeno de la “tinellización” mediática ⁷⁵. Caracteriza la “comicidad Tinelli” la risa como afirmación de superioridad (a costa del débil o el tonto, reírse de los otros), portadora de clasismo y prejuicios, conformista y ratificadora del orden dominante, agresiva con el diferente, sexista, burda y chabacana, de simbolización primaria y poco sutil, pero no por todo esto menos efectiva y poderosa. Si bien la tinellización conquista espacios en el varieté, el stand-up, el music-hall y la revista, en su mayoría las prácticas cómicas teatrales toman en cuenta esas expresiones como contra-modelo.

Risa y multiplicidad poética

En el canon de la multiplicidad, las poéticas de la risa asumen las formas más diversas; la risa se constituye en cientos de micropoéticas ⁷⁶ y teatros de la subjetividad que presentan especificidades y detalles particulares, que reelaboran diferentes estímulos y poéticas (locales e internacionales). Polifonía y proliferación impiden encontrar líneas hegemónicas, agrupamientos o escuelas, ya que cada teatrista se apropia de los procedimientos y los pone al servicio de cada poética singular. La postdictadura invita a leer esas diferencias. Apuntemos, entre muchas, algunas prácticas poéticas/metapoéticas dotadas de singularidad y relevante despliegue en la historia de la escena argentina de los últimos veinte años, muchas de ellas cuentan ya con estudios analíticos de críticos e investigadores (véase una selección en Bibliografía):

- la carnavalización neobarroca de Emeterio Cerro y su Compañía La Barrosa;
- el “idioteatro” de la etapa inicial de Los Macocos;

⁷⁴ “Ricardo Bartís baja de cartel un espectáculo en pleno éxito”, entrevista de Jorge Dubatti, *El Cronista*, 20 de setiembre de 2000, 29 (incluido en Bartís, 2003).

⁷⁵ Sobre el tema, resulta destacable la investigación del actor de varieté Sergio Lombardini realizada en el Área de Investigaciones Interdisciplinarias del Centro Cultural de la Cooperación (2006-2007).

⁷⁶ La micropoética (Dubatti 2008c) es la poética de un ente poético particular, de un “individuo” (Strawson, 1989) poético. Suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían los modelos lógicos. El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles, o en palabras de Peter Brook, “del detalle del detalle del detalle” (Simon Brook, 2005).

- la “poética del monstruo” del dúo Los Melli (Carlos Belloso y Damián Dreizik);
- el trabajo con la teatralidad de lo no-teatral y el pastiche en Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese;
- la comicidad del “teatro de estados” de Ricardo Bartís;
- el intertexto del payaso criollo, el circo criollo y la commedia dell’arte en el grupo La Banda de la Risa;
- el intertexto del clown (a lo Jacques Lecoq, intermediado en la Argentina por Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz) en El Clú del Clau y Los Clowns No Perecederos;
- el intertexto del payaso europeo (payaso blanco y augusto) en el teatro de Mauricio Kartun (*El niño Argentino*);
- la parodia en las producciones de Las Gambas al Ajillo;
- el intertexto del sainete en la dramaturgia de Patricia Zangaro, ***Roberto Fontanarrosa** y los grupos de teatro comunitario Catalinas Sur y Barracas;
- la reelaboración de la comedia brillante norteamericana en la dramaturgia de Marcelo Ramos y Oscar Martínez;
- el procedimiento de la “de-solemnización” en el teatro de Rafael Spregelburd;
- el procedimiento del “juego” en la definición de la poética de Javier Daulte;
- la poética del chiste en la dramaturgia de Rafael Bruza;
- la comicidad gestual en la “escena muda” de la Compañía Buster Keaton (dirigida por Pablo Bontá y Héctor Segura);
- la poética del unipersonal ***cómico** en Mónica Cabrera, Fabio Posca, Fernando Peña, Eduardo Calvo, Gladys Florimonte y Pablo Misacantano;
- la comicidad que reelabora la cultura trash en el teatro de José María Muscari;
- los intertextos tragicómicos en la opereta de Alejandro Dolina;
- el humor feminista en Gabriela Acher, Susana Torres Molina y Cristina Escofet;
- las nuevas formas de comicidad en el teatro infantil de Adela Basch, Graciela Repún y Patricia Suárez;
- la reelaboración de la revista y el café-concert en la poética de ***Enrique Pinti**;
- el teatro cómico callejero del payaso Chacovachi;
- la comicidad en el teatro del relato de Ana María Bovo (*Humor Bovo*);
- la comicidad en la impro (Matches de Improvisación, Mosquito Sancinetto, Sucesos Argentinos, Omar Argentino Galván).
- la comicidad en el teatro musical del grupo Los Cuatro Vientos.

Sin duda, este sumario de referencias debería ampliarse con muchas otras expresiones, pero se trata de materia tan incalculablemente vasta que excede ampliamente nuestro espacio disponible y requiere además el esfuerzo conjunto de un equipo numeroso de investigadores que garantice un programa con “suma de miradas críticas diversas”. Ofrecemos a continuación, en la Bibliografía, una selección de los metatextos de artistas y estudios de especialistas relevantes sobre la materia.

Jorge Dubatti

VER: Burla/Burlesco; El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Farsa; Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor y vida cotidiana; Metáfora y humor; Realismo grotesco; Risa y aire fresco en la Córdoba de los 70. Teatro, humor y política; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- AA. VV. (1997) *Pampana de Emeterio Cerro*, número especial de *Maldoror. La otra liter/hartura*, n. 4/10 (segunda época), Junín, Ediciones de la Pampa Chata. Contiene textos de Raúl García, Roberto López, Liliana Heer, Germán L. García, César Aira, Roberto Cicogni y otros.
- BARANDICA, María Guadalupe (2001-2002) “Acerca de la recepción de *Lo que me costó el amor de Laura*, opereta criolla de Alejandro Dolina”, *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, XXVI-XXVII, pp. 141-157.
- BARTÍS, Ricardo (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- BIDEGAIN, Marcela (2007) *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel.
- BOVO, Ana María (2002) *Narrar, oficio trémulo, conversaciones con J. Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- BROOK, Simon, dir. (2005) *Brook par Brook. Portrait intime*, Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.
- BRUZA, Rafael (2008) *Rotos de amor y otros fracasos*, Buenos Aires, Colihue.
- CILENTO, Laura (2000) “Enrique Pinti”, en AA. VV., *Nuestros actores 2*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 125-152.
- DAULTE, Javier (2005) “Juego y compromiso. El procedimiento”, *Conjunto*, n.º 136 (abril-junio), pp. 51-56.
(2006) “Juego y compromiso. Responsabilidad y libertad”, *Conjunto*, n.º 140 (abril-junio), pp. 47-59.
- DÍAZ, Silvina (2002) “Fabio Mosquito Sancinetto. El cuerpo metamorfoseado; uno como multiplicidad”, en J. DUBATTI coord., *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, pp. 334-344.
(2003) “José María Muscari: la fascinación de la mirada”, en J. DUBATTI coord., *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, pp. 253-264.
- DUBATTI, Jorge (1995) *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.
(2002) coord., *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. Incluye una Introducción a cargo de Dubatti: “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)”, pp. 3-72.
(2003a) coord., *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. Incluye una Introducción a cargo de Dubatti: “El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)”, pp. 3-65.
(2004) “Tensiones entre globalización y localización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)”, en BERG; MICHAEL; SCHÄFFAUER (ed.): *Fliegende*

- Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium/Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004 (MEDIAmericana, 1), pp. 208-232.
- (2006a), coord., *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006, 192 págs. Incluye una introducción de J. Dubatti, “Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura”, pp. 7-25.
- (2006b) “El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar”, *Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro*, n.º 16 (enero-abril), 16-21.
- (2007), *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- (2008a) *El teatro argentino en la postdictadura 1983-2007* (en prensa).
- (2008b) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel (en prensa).
- (2008c) *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- EANDI, Victoria (2006) curadora del *Dossier Poéticas del Teatro Cómico* en DUBATTI 2006, coord., pp. 157-187.
- EANDI, Victoria, y ELBAUM, Marina (2002) “Claudio Gallardou y La Banda de la Risa, entre la commedia dell’arte y el teatro criollo”, en DUBATTI, coord. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. 75-88.
- FERNÁNDEZ CHAPO, Gabriel (2003) “Los Cuatro Vientos: teatro, música y humor hechos a pulmón”, en DUBATTI, coord., *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. pp. 317-326.
- FORN, Juan (1990) *Enrique Pinti. Conversaciones con J. Forn*, Buenos Aires, Emecé.
- GABIN, María José (2004) *Las indecibles del Parakultural. Biografía no autorizada de Las Gambas al Ajillo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- GARCÍA, Raúl (1992) *Ceror. Escritos de la poética-Cerro*, Buenos Aires, Ediciones del Agujero Negro.
- GEIROLA, Gustavo (2000) *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Ediciones Gestos.
- GRANDONI, Jorge (2006) *Clowns. Saltando los charcos de la tristeza*, compilación y entrevistas, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- KARTUN, Mauricio, (2006a) *Escritos 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue.
- (2006b) *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- LÓPEZ, Roberto (2002) “Sucesos Argentinos: la improvisación como fin artístico”, en J. Dubatti, coord., 2002, pp. 345-355.
- LOS MACOCOS BANDA DE TEATRO (2002) *Teatro deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal*, Buenos Aires, Atuel.
- MARTÍ, Cristina (2006) “El Clú del Claun. Diario de una payasa”, en J. Dubatti 2006, coord., pp. 183-187.
- MARTÍNEZ, Oscar (2005) *Ella en mi cabeza*, Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador.
- MINELLI, María Alejandra (2006) *Con el aura del margen (Cultura argentina en los años 80/90)*, Córdoba, Alción Editora/Universidad Nacional de Córdoba.
- MONTENEGRO, Oscar (2005) *El teatro de Adela Basch*, Salta. Universidad Nacional de Salta.

- NOY, Fernando (2001) *Te lo juro por Batato*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- PELLETTIERI, Osvaldo, dir. (2003) *Historia del Teatro Argentino en la Ciudad de Buenos Aires*, Tomo V, Buenos Aires, Galerna.
- RAMA, Javier (2006) “El modelo argentino de las formas teatrales desde la experiencia de Los Macocos”, en J. Dubatti 2006, coord., pp. 172-183.
- SPREGELBURD, Rafael (2001) “Procedimiento”, en su *Fractal. Una especulación científica*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 111-125.
- PAVLOVSKY, Eduardo (1999) *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG.
(2000) “La muerte de Marguerite Duras”, en *Teatro completo III*, Buenos Aires, Atuel.
- URDAPILLETA, Alejandro (2000) *Vagones transportan humo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
(2007), *Legión Re-ligión. Las 13 oraciones*, Buenos Aires, Colihue.
- VILLAGRA, Irene (2006) *Teatro Abierto y Teatrola identidad*, Universidad de Buenos Aires, Tesis de Licenciatura, Carrera de Historia (inédito).

Arturo Cancela (1892-1957)

Arturo Cancela nació en la ciudad de Buenos Aires el 25 de febrero de 1892. Terminados los estudios secundarios, inició los de medicina que interrumpió para ingresar en el Instituto Nacional del Profesorado donde se graduó en 1913. En 1912 inicia su labor periodística en “La Nación”. Tres años después estrenó la comedia “El día de la flor” escrita en colaboración con Gustavo Landívar. Dentro del género dramático escribió, entre otras, *El origen del hombre* (1923) y *Sansón y Dalila* (1925).

En el prólogo que el Prof. Jorge Rivera escribe a la publicación de *Historia funambulesca del profesor Landormy* en la edición del CEAL (1982), dice sobre la producción de este poco reconocido autor en los circuitos académicos:

“Arturo Cancela (1892-1957) pertenece al grupo de autores a los que debemos rescatar, periódicamente, de las zonas de penumbra y veladura en que suele arrumbarlos una crítica de memoria prejuiciosa o empeñosamente frágil.(...) Los textos reunidos en octubre de 1922 bajo el título de *Tres relatos porteños* -“El cocobacilo de Herrlin”, “Una semana de holgorio” y “El culto de los héroes”- tocan zonas críticas de la realidad de esos años, como el abultamiento burocrático, la improvisación, la clásica personalidad irresponsable y “patotera” de ciertos personajes conspicuos (...), los laberintos de la burocracia y los ardides de la politiquería criolla encontrarán asimismo expresión en un relato contemporáneo como *Babel* (cfr. La novela semanal, n.º 95, 8/9/1919) (...). A esa misma línea de sátira política pertenece *Film porteño* (1933). (pág. II y III). Completan su producción *El burro de Maruf* (1925) y las dos novelas: *La mujer de Lot* (1939) y la *Historia funambulesca del profesor Landormy* (1944)”.

Por su parte, César Aira en su *Diccionario de Autores Latinoamericanos* dice que “El cocobacilo de Herrlin” logra poner en marcha una extraordinaria máquina de ficción que supera la intención de crítica a la burocracia y el didactismo que, según Aira, campea en el resto de la producción de Cancela. Este fondo didáctico es el que hace que la *Historia funambulesca...*, a pesar de parodiar el género de la literatura de viajeros (de tipo Ortega y Gasset o Keyserling), ceda a las convenciones ideológicas del género.

Esto que consideramos una marca de época, no obsta, según nuestra valoración, para que dicha novela pueda ser considerada un mojón en la historia de la literatura humorística argentina, junto a Girondo, Marechal y ***Julio Cortázar**, en tanto ejercen un ***humor** experimental y vanguardista, aunque en los parámetros ahora previsibles, de la modernidad. La *Historia funambulesca del profesor Landormy*, por la variedad y complejidad de procedimientos de este discurso humorístico experimental y popular al mismo tiempo, pasó por

“los avatares y las heterodoxas vecindades del quiosco (de las que emergió al cabo con fortuna y lectores), antes de afincarse en el abrigo más perdurable que le brindaron los pulcros volúmenes del editor Manuel Gleizer” (Rivera, 1982: I).

La variedad de procedimientos de esta humorística experimental, como tendremos ocasión de ver aunque fragmentaria y sucintamente, construyen una novela en la que el humor no es una exterioridad sino un modo de decir la cultura nacional, desde nuestra lectura que privilegia sus políticas discursivas, sus estrategias, en tanto humorísticas.

La novela narra las peripecias de un arqueólogo francés, que, como tantos viajeros ilustres de la época, es invitado por la Universidad a visitar Buenos Aires para que con su saber (en este caso,

sobre la antigüedad cretense) nos diga al fin, “cómo somos los argentinos”. Para que no vea de la realidad argentina las partes vergonzantes, desde su llegada al país es llevado y traído por sus anfitriones para que dé conferencias e inaugure todas las obras que deben ser revalorizadas por su prestigio. En el ínterin, se desarrollan las peripecias de una verdadera novela policial, una de cuyas víctimas es, por supuesto, el homenajeado profesor. Dentro de los múltiples procedimientos de experimentalismo paródico con que se da cuenta de la literatura, las tradiciones culturales, la clase social hegemónica con sus intelectuales, políticos y académicos, podemos tomar como ejemplo las “instrucciones de lectura” que podemos recibir en el nivel extradiegético: los títulos y encabezamientos de cada uno de los cinco libros de que consta la novela. Por razones de espacio, solo comentaremos el primero⁷⁷, al que transcribimos con la numeración de la segmentación que nos remite a un breve análisis:

“Libro primero

(1) [EL AVE MISTERIOSA DE LOS CRETENSES]

(2) {Que trata de la condición y ejercicio del famoso profesor Abel Dubois Landormy, (3) [llamado asimismo La Bella Durmiente del Bosque], y de cómo vino a este país y fue plagiado por los miembros de una hermandad secreta, junto con otros sucesos que verá el que leyere.}” (1982: 9).

1) Según las “reglas” más convencionales, la titulación se refiere al tema o asunto a tratar, situado en este caso en el ámbito discursivo de la arqueología, coherente con el oficio de “profesor” del personaje en cuestión. La primera ruptura de expectativa se da en una doble dirección: a) el contenido del libro I narra los esfuerzos del profesor para tener un día libre del protocolo a que es sometido por las autoridades de la Universidad de Buenos Aires. Y el ave misteriosa del título no tiene más rol actorial que el ser invento de un pseudo discurso científico que elabora para salir de apuro: primera aparición de la oposición que recorre el relato entre discurso vs. “realidad”, que aparecerá en el transcurso de la obra “agravada” por tratarse de discursos legitimados por su fidelidad al referente, como las actas científicas (cap. 8, Lib.1) o los documentos históricos, “realidad” hecha de discursos que es uno de los sustentos de la ***parodia**, de las concepciones posmodernas, del experimentalismo (que abre el tema a una discusión muy interesante como la de políticas intergenéricas); b) la otra dirección de la ruptura se da con el contenido de (2), humor intertextual (paratextual) que parodia el estilo de las novelas picarescas (*Tom Jones*, *El Lazarillo...*, encabezan de modo similar cada libro o capítulo), nueva expectativa que se rompe: los protagonistas no son pícaros marginales sino académicos y jueces federales. Esta expectativa de ámbito solemne es nuevamente frustrada con el apelativo dado al “famoso profesor” (3) “La Bella Durmiente del Bosque”.

Se da una exacerbación del efecto de extrañamiento, estudiado por los formalistas rusos (Sklosky, fundamentalmente): la novela presenta la visión de la realidad porteña de principios de siglo por la mirada atónita de un profesor extranjero + la mirada sobre el extranjero + la mirada sobre la mirada: los propios mecanismos de enunciación puestos en la mira.

La desmesura es otro de los rasgos que emparentan a esta novela con la humorística en general: “más verdadera que verosímil”, como la define el narrador. Desmesura de las reacciones en

⁷⁷ A título de otro ejemplo, transcribimos el encabezamiento del Libro Cuarto:

“La dama del ciclamor

Que trata de la primera salida nocturna de nuestro héroe, junto con otros sucesos tan entretenidos como edificantes, con los cuales, para instrucción de adultos y mancebos, continúa esta historia más verídica que verosímil” (vol. II: 7).

relación con los acontecimientos nimios que las provocan, desmesuras en los discursos, en las respuestas literales, como el caso del ayudante de laboratorio del doctor Epitacio Berraondo que recorta con tijeras, con gran eficiencia en el manejo de los tiempos, la gran alfombra de la universidad cuando se le indica que, según un diagrama, la divida en 108 paralelogramos para analizarla por secciones, etc.

Rupturas explicitadas por el modo narrativo (relación entre discurso de palabra y de acontecimiento), nos remiten a otro ejemplo en que se combinan con procedimientos de focalización y discurso transpuesto: embarcado hacia Buenos Aires en compañía de las chicas de un cabaret, el profesor se informa de la realidad argentina con datos desopilantes que las vedettes han reunido en París de boca de amigos argentinos. No solo existe la ruptura con la enciclopedia del lector virtual que conoce Buenos Aires, con las fuentes prestigiosas del saber occidental (“con menos elementos que esos había reconstruido el laberinto de Creta”) sino con el mismo pacto de confianza que se establece entre narrador y lector, cuando el primero, cambiando la focalización cero que ha mantenido hasta ahora, transpone el discurso de los personajes al suyo de narrador:

“(…)y desde el sur llegaba un viento helado, primer indicio de la proximidad del puerto ansiado, donde entre bosques de palmeras, retratándose en un río de plata, se alzaban los palacios de mármol rosado y las blancas estatuas de los próceres argentinos, que habían muerto hablando francés”(1982: 17).

Además del pacto de confianza, el narrador rompe con otro “topic” literario: la verosimilitud. Hace ingresar al lector virtual al nivel diegético del narratario, y después de relatar los disparates protagonizados por el Dr. Izquierdo (el lector ya no se asombra por nada), dice:

“Asombrará sin duda a los lectores que un orador tan aclamado como el Dr. Aristóbulo J. Izquierdo (...), sobre todo si se recuerda que en su carácter de legislador” (1982: 27).

En la novela de Cancela hemos visto una gran variedad de procesos de dislocamiento discursivo, pertenecientes a las figuras que al respecto elaboró Morin (1972). Pero a nivel de la historia, como el objetivo no es el héroe viajero sino “narrar” la cultura del país esporádico de destino, Argentina, con el agregado de toda una tradición de viajeros ilustres, como veremos más adelante, el narrador invierte la tradición (parodia como denegación). Un viajero encerrado en autos, hoteles, comisarías, “garzonieros”. Precisamente, el objeto de deseo del protagonista “viajero ilustre” es ejercer esa performance: viajar y conocer. Pero los personajes argentinos hacen trastocar las reglas del género y las representaciones de una cultura, que se ponen en evidencia por los procedimientos paródicos de afirmación y negación al mismo tiempo, como ya vimos que sucedía con el análisis del nivel extradiegético.

Cabe preguntarse ¿qué deja en pie este “rupturismo al cuadrado”? ¿hacia dónde apunta su pretendida “liberación”? Es necesario reformular estas preguntas desde la “Teoría optimística” de ***Macedonio Fernández**, que recuerda lo que, según él, no tomaron en cuenta ni Bergson, ni Freud ni Lipps: el placer que provoca el humorismo. ¿De dónde proviene el placer del lector, que es solicitado a una actividad incesante y prometeica? En parte porque el discurso se transforma en revulsivo desde el momento que apunta a donde apunta la evaluación ideológica de Cancela: los sectores de poder (académicos, judiciales, legislativos, policiales, la prensa, el poder de la cultura que quiere mirarse por los ojos de los centros hegemónicos, etc.). Sentimos el placer de la risa ante la caída del engreído, el viejo ***gag** del “miles gloriosus”: nos quita, según Macedonio, la pesadumbre de nuestra limitación por la conciencia que adquirimos de la fragilidad verificada del

poderoso. Liberación de las reglas y del sentimiento de limitación frente a los sectores de poder, generadores (¿en parte?) de ellas.

Pero fundamentalmente porque no es sólo un humorismo que participa de la retórica tradicional e internacional de la sátira y la parodia, sino por su experimentalismo que lo ubica en otro lugar de la ley. Un lugar desde donde pensar la cultura nacional, cuestionando las identidades y el estatuto de lo referencial.

“El cocobacilo de Herrlin” narra las peripecias de un científico sueco, el Dr. Herrlin, invitado por el gobierno argentino para que extermine, con el cocobacilo de su invención, la plaga de conejos que destruye los cultivos. Las representaciones son hiperbólicas, de una causa nimia se desprenden efectos monstruosos, como la inconmensurable burocracia que se genera en torno a la campaña contra el conejo, a partir de cuya afirmación o negación de existencia se estructura la campaña de las elecciones presidenciales. ***Caricatura**, ***absurdo**, antirealismo; la focalización desautomatizadora del otro, del extranjero, provee la perspectiva develadora y sorprendente, propia de los efectos previstos para el discurso estético de las vanguardias: revelación y sorpresa. Esta producción de subjetividades como ajenidades relativiza el valor de los discursos y de las lenguas: el extranjero entiende de manera literal, o sea que capta el significado pero no el sentido: el sinsentido, la relativización de los saberes y los discursos, la imposibilidad de interpretar unívocamente, son todas concepciones vanguardistas de la lengua. El ***grotesco** y la caricatura, se producen por desmesura y por collage de elementos heterogéneos, en los que perviven sus primitivos contextos, como es el caso de la máscara de hierro que se le adjudica en los primeros tiempos al sabio para que no revele los secretos de la organización; dichos elementos proveen la connotación épica a la ciencia del tranquilo profesor y enaltecen al adversario, el conejo. Los edificios abandonados tomados por la noche por los negros de Bs. As. constituyen una representación onírica y surrealista, como la extensión de los mapas sin territorios, inventados, o la descripción de los conejos transmitiendo la septicemia de Herrlin. Los espacios son heterotópicos: la pensión simulacro de casa, las oficinas públicas con más empleados que no van que los que van. El proceso es tan hiperbólico e irracional y desmesurado como el kafkiano (*El proceso* se publica en Alemania en 1925):

“Los mil doscientos comensales se sentaron a lo largo de las mesas que parecían perderse en el horizonte y por un momento no se oyó más que el ruido de los cubiertos y el rumor de los dos mil cuatrocientos maxilares” (1923: 100).

Se trata entonces de un excelente humor literario injustamente no reconocido salvo las excepciones del ya citado Rivera (1982) y Zubieta (1995), que transita desde una más previsible pero no menos hilarante parodia satírica moderna a formas inquietantes y precursoras de innovaciones vanguardistas.

Ana B. Flores

VER: Chiste; Cómic (lo); Farsa; Humor ante la ley; Ironía; Sátira, Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

AIRA, César (2001) *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé.

- CANCELA, Arturo (1923) *Tres relatos porteños de Arturo Cancela: El cocobacilo de Herrlin, Una semana de holgorio, El culto de los héroes*, Buenos Aires, Ed. Gleizer.
(1982) *Historia funambulesca del profesor Landormy*, Bs. As., ed. CEAL.
- FLORES, Ana B (2007) *Políticas del humor*, Córdoba, ed. Ferreyra; 2.^{da} reimpresión.
- MORIN, Violette (1972) “El chiste” en *Análisis estructural del relato*, Bs. As., ed. Tiempo Contemporáneo.
- RIVERA, Jorge (1982) “Prólogo” a *Historia Funambulesca del Profesor Landormy*, Bs. As., CEAL.
- ZUBIETA, Ana María (1995a) “Modos de narrar lo nacional” en revista *Espacios de crítica y producción*, Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n.º 13, dic. 1993-mar. 1994.
(1995b) *Humor, nación y diferencias*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Humor hecho por mujeres⁷⁸

“¿Por qué hay pocas mujeres humoristas?”. Esta pregunta se plantea frecuentemente en reportajes en los medios, en conversaciones, siempre desde la “doxa”, desde la opinión generalizada sin mayores pretensiones de exactitud. En la mayoría de los casos genera poco debate, muchas actitudes dubitativas o simplemente constatativas de la aseveración que subyace es decir, que hay pocas mujeres humoristas, sin avanzar más allá de los términos cuantitativos y del territorio de lo público, ya sea literario, espectacular o mediático. Esto abre un campo de indagaciones en varios ámbitos: intentaré responder desde el lugar del objeto de estudio que me ocupa que es el ***humor** en su relación con el poder, o sea, las políticas del humor.

Esto significa plantearse el problema en términos de operaciones culturales de las minorías estructurales, las mujeres, en relación con la cultura hegemónica. Entiendo por operación cultural las acciones que en una topografía (público/privado) determinan un campo de posibilidades estratégicas y de implicaciones políticas⁷⁹.

Parto entonces de dos grandes relaciones, las del poder según se ejerza en el ámbito de lo público o en el de lo privado, previa referencia a las políticas del humor en general, ya que no se puede hablar de un tipo de humor, en este caso, el de las mujeres, si no es en relación con una cultura humorística y con el poder.

1. Políticas del humor

Ni revolucionarias, ni conservadoras, según nuestra hipótesis (Flores: 2000) las políticas del humor en relación con la ley se inscriben más bien en el arco de las posiciones libertarias. Estas se caracterizan por no cuestionar la ley (lo que haría una política revolucionaria) ni obedecerla (conservadurismo) sino por cuestionar las respuestas obedientes a la ley (Ibáñez: 1992). Esto es en términos de la relación con la ley en general, no de los efectos políticos concretos del ejercicio del humor, ya que, como veremos más adelante, hay también un humor pasatista que se inscribe en lo que se podría circunscribir a lo ***cómico** (Eco: 1987) que sólo transgrede la ley momentáneamente, para volver inmediatamente a la tranquilidad conservadora de la observancia de las reglas. Es por esta pluralidad de las producciones humorísticas que para hablar de una operación cultural no se puede tener en cuenta una tipología textual desde la cual extraer aplicaciones certeras sobre sus efectos, sino que se propone observar la producción humorística en la circunstancia histórica concreta de aparición, considerando la índole de sus actores sociales, es decir, se propone una perspectiva sociosemiótica de abordaje.

¿De qué ley hablamos cuando decimos “la ley”? De lo que se podría llamar las leyes de la cultura hegemónica: las regularidades de las representaciones masivas, la doxa, los estereotipos, las reglas de la lengua, las normas de interacción social, las reglas de la lógica, la racionalidad occidental, lo decible, lo representable, las tradiciones canonizadas, las normas institucionales y a veces, la ley de lo “políticamente correcto”.

Las políticas libertarias, como las del humor en varias de sus manifestaciones, también se ejercen en otros campos de la cultura argentina, como los nuevos movimientos políticos que no

⁷⁸ Una parte de este artículo fue publicado en Dalmasso, Boria ed.: “Operaciones culturales del humor en las mujeres” *Discurso social construcción de identidades: mujer y género* 2004, ed. por Programa de Discurso Social, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2004. (pps. 65 a 72) ISBN N.º 987-98952-7-4.

⁷⁹ Concepto adaptado de la teoría de Michel de Certeau (1999).

tienen una programática cerrada sino que su importancia radica sobre todo en que demandan un desafío colectivo: la ineludible invención de lo por-venir. Sin pretender establecer una analogía término a término, ni una relación de determinismo ni correspondencia, se puede pensar que tanto las prácticas que nos ocupan como las prácticas políticas que hemos aludido tienen en común la producción de nuevas subjetividades de grupo, en un momento dado de la cultura argentina, marcado por el proceso de atomización del tejido social. Hay también un lugar de sutura entre ambas prácticas en el componente humorístico con que se vehiculizan no sólo estas propuestas sino otros movimientos libertarios, como el del EZL o las mascaradas que acompañan a los movimientos antiglobalización, a través de la capacidad socializadora del “con quien” se ríe de lo mismo, aunque no se trate de una risa jocosa.

Como políticas identitarias, la matriz de la política libertaria produce estrategias en la construcción de lo alternativo con las variedades semánticas de lo “alter”: subalternidades, el otro, lo otro.

Se actualiza así una operación, ante el poder de las reglas de la hegemonía, que responde a una ancestral memoria cultural sobre las tretas del débil, como las analizadas por Michel de Certeau (1987) a propósito de los aborígenes, que hacían con los ritos, las leyes y las representaciones que les eran impuestas algo diferente de lo que los conquistadores creían obtener: las subvertían sin rechazarlas, se mantenían “otros” en el interior mismo de la colonización. Así, actuando exteriormente según el ritual del culto católico, adoraban sus divinidades prohibidas escondidas en algún lugar del templo. Esta es la capacidad de seguir siendo “otro” frente a lo hegemónico, que se constituye así, a su vez, como un “otro”.

2. El humor en las esferas de lo público y lo privado

Según el cruce entre el poder y las esferas de lo público y lo privado, es posible establecer las siguientes combinatorias:

a) Reír, hacer reír a uno mismo o a su grupo minoritario o de subalternos en la esfera de la vida privada, sin enfrentarse al poder: es una de las llamadas “tretas del débil”. El poderoso ni se entera, o si lo hace, permite la subsistencia de la práctica porque no la juzga peligrosa para las relaciones hegemónicas.

Un ejemplo es el humor femenino, por y entre mujeres, sobre el que vamos a volver.

Su política es predominantemente la de fortalecimiento de un colectivo identitario y puede tener efectos de resistencia, conservación, construcción de una representación identitaria desde la cual se pueda pensar, en circunstancias propicias, en una lucha de reivindicaciones.

b) Reír y hacerlo público, frente o enfrentado al poderoso. Se puede conseguir el efecto de hacer pensar, si se trata de un humor crítico y no de mera comicidad pasatista. Y hacer pensar es ejercer poder. También es desarmar, quitar o amenguar la ofensiva del poderoso.

Un ejemplo podría ser el humor político de Tato Bores: por eso fue censurado, y no sólo por el poder obscuro de la dictadura, sino también en democracia. Es por el mismo motivo que los dirigentes fueron a sus programas, los mismos que fueron objeto de risa y escarnio: para no quedar fuera del juego, para no ser objeto de risa sino sujetos. Esto también le quitó fuerza revulsiva.

Esta oposición al poder que hegemoniza, se ejerce ya sea desde el lugar del adversario o del crítico, o ya sea en relación simétrica o con tendencia a serlo: el caso del ciclo de *Cha, Cha Cha*,

Delikatessen y *Todo por dos pesos*, los programas de Lalo Mir *Las patas de la mentira*, para hablar de algunas producciones televisivas de la última década del siglo XX; diversas manifestaciones del humor negro, bizarro, joven en los medios gráficos, como las tiras de Max Cachimba o Langer en la revista *Los inrockuptibles*, o lo más actual, en los primeros años del siglo, el semanario *Barcelona* o el fanzine cordobés *La piedra en el zapato*. Acá hay que revisar teóricamente qué se entiende por “hegemonía”, porque es probable que esa forma de humor dispute la hegemonía y en consecuencia sea otra cara rupturista, innovadora, vanguardista, por los que puede ser público y exitoso.

Por otro lado desde la ideología del poder dominante, se ejerce el humor público como perpetuador, conservador de las relaciones de dominación. Es el humor de la chanza hacia el débil o desprevenido, el humor sexista (machista, homofóbico), como en los programas conducidos por Tinelli, toda su zaga. Por eso es un programa tan exitoso desde el punto de vista taquillero y de perduración: equilibra las dosis de consevadurismo en lo más acendrado de las representaciones colectivas (el machismo, el bromista “piola” que se divierte y hace divertirse a costa del débil o desprevenido, desde la chanza que es el nivel más elemental del humor según la psicogénesis freudiana del ***chiste**) con las dosis de crítica a la dirigencia política, cuando esta ya está totalmente cuestionada desde un discurso prácticamente generalizado en la opinión pública, como fue el caso del bloque “el gran cuñado” y otros momentos de sátira al gobierno de De la Rúa.

c) Estas relaciones básicas permiten combinatorias alternativas: por ejemplo, César Aira haciendo literatura de humor e ***ironía** revulsiva en una prolífica producción de hasta 4 novelas por año, a veces en editoriales de poca llegada, otras en Emecé o Alfaguara, como quien hace público lo que es para pocos, para la órbita privada de un grupo minúsculo de lectores seguidores. En el mismo sentido, subvierte las reglas del mercado produciendo variedad en ediciones de escasos ejemplares, como algunos editados por Beatriz Viterbo, o en *El mate* o en Eloísa Cartonera en esos casos sigue las reglas de la artesanía, no la de la producción masiva de las leyes del mercado.

Otra combinatoria alternativa es la que hace público en tiradas de circulación masiva lo que es de la esfera privada: el humor de Maitena y sus “Superadas”, como ya veremos.

3. Humor hecho por mujeres

Si volvemos a los dos tipos de relaciones básicas para ver cómo funcionan en el humor hecho por mujeres, vemos que la primera relación con el poder se manifiesta en lo que en este momento de la cultura argentina sería el espacio prioritario del humor femenino: la vida privada, la vida cotidiana. En efecto, tal como se lee en *El humor de las argentinas* (Juszko: 2000), en numerosas entrevistas a humoristas, se advierte la misma evaluación: las mujeres tienen en la vida cotidiana más humor que los hombres, pero en la vida pública, editar o montar espectáculos humorísticos, sigue siendo tarea prioritariamente de hombres. Según datos recogidos por Juszko, como cifra significativa en la *Antología del humor negro* de André Bretón, sobre cuarenta y seis autores, se registran sólo dos del género femenino: Leonora Carrington y Gisèle Prassinos. En la *Historia del humor gráfico escrito en la Argentina* de Siulnas (1987), que abarca de 1801 a 1985, sólo el 5 % son mujeres. En *Cuentos de humor negro. Relatos alucinantes de risa y espanto*, selección de Néstor Barron (2007) hay un relato de autora en un total de veinte, o sea, de nuevo el 5 %.

En este marco y como ya adelantáramos, el humor de mujeres sobre mujeres, como el de Maitena, reproduce públicamente el espacio íntimo (la celulitis, las relaciones con los hombres, etc.) y en ese sentido, sigue siendo una treta del débil, en consecuencia permitida, según la tradición machista que asigna a la mujer el espacio doméstico privado y sólo al hombre el espacio público. Maitena publica en medios gráficos de tradición conservadora, como *La Nación* y *Para ti*. Ahora

bien, si tenemos en cuenta la trayectoria del actor social, hay que recordar que también tuvo una época más “hard” y revulsiva con el humor desenfadado de “La fiera”, personaje que apareció en *Sex-humor*, invirtiendo las relaciones tradicionales, ya que se trataba de una mujer que toma a los hombres como objeto. No es el único caso: en la revista *Humor* hubo muchas producciones femeninas, como la de Patricia Breccia (1998, en Juszko, 2000): humor negro, áspero, ***sátira** feroz, silencios duros, exposición de la banalidad sin anestesia. De *Las crónicas de Marianela*, de 1917, a *Las gambas al ajillo*, pasando por ***Niní Marshall** y Edda Díaz, hay mujeres humoristas brillantes, desde el costumbrismo a los más expuestos experimentalismos. En ese sentido, en una entrevista que le hacen por radio Nacional⁸⁰ a Diego Capusotto, cuando se enuncian los programas que revolucionaron al género en televisión, junto a *Telecataplun*, *Cha cha chá* y Antonio Gasalla, se ubica *Juana y sus hermanas*, el programa de Juana Molina, que tuvo la capacidad de hacer la sociología argentina de los 90 (se editó en 1992) desde sus personajes femeninos. Pero se sigue afirmando que hay pocas mujeres humoristas. Lo que está en juego, sin embargo, no se trata tanto de la cantidad, sino de las posiciones de los sujetos, los lugares desde donde se ejerce ese humor, la ubicación en el escenario cultural, las posibilidades de acceder al centro, aunque ese centro esté desterritorializado. Sobre todo en Argentina, porque en México, una cordobesa brillante, Liliana Felipe, junto a Jesusa Rodríguez, tiene éxito y reconocimiento desde un cabaret, *El hábito*, al que concurren no sólo los sectores progresistas de la cultura sino los políticos y la misma clase dirigente objeto de sus sátiras delirantes, ***parodias** experimentalistas absolutamente “incorrectas”, en un fenómeno similar al que en la televisión argentina producía Tato Bores en sus últimas producciones.

Una de las manifestaciones de poder es reírse de sí mismo: poder como dominio de sí, al punto tal que la risa no hace mella en la autoestima a pesar de que toda risa orientada a poner de manifiesto los defectos, es decir, la risa satírica, es un ejercicio de violencia simbólica. Pero el que ríe de sí es tan poderoso que perdona sus defectos: Woody Allen tiene de sí una risa inteligente, crítica. ¿Cómo ríen de sí mismas “las superadas” de Maitena? Ríen en el borde, ríen de los esfuerzos contra la celulitis, la caída de las mamas, las estrategias de seducción. O sea, una risa que está a punto de volverse contra el género, porque el humor masculino sobre la mujer, el que hasta hace poco era privativo de los círculos de hombres, es el humor obsceno, sobre la sexualidad, los genitales, etc.; el humor de *Superadas* ya le ganó el campo. Allí, al reírse de sí misma, de su propia sexualidad, la mujer en cualquier momento se encuentra haciendo los chistes en los que era objeto de risa, subalterno, pero ahora como un sujeto que puede construirse a sí misma, a su medida, como objeto.

La otra manifestación de poder es reírse del otro: cuando la mujer se ríe del hombre casi siempre lo hace, de nuevo, entre mujeres, y muy sutilmente, ya que generalmente no ingresa en el terreno de la agresión, como veremos en los ejemplos de literatura de mujeres sobre mujeres.

Queda pendiente el desafío de un estudio etnográfico con trabajo de campo sobre el humor de las mujeres en la cotidianeidad de la vida privada, no sólo para demostrar lo que de una manera u otra es reconocido, el sentido del humor de las mujeres, sino sobre todo para describirlo en su accionar político en relación con las circunstancias, humor entre mujeres, sobre mujeres, sobre hombres, sobre las múltiples esferas de la vida. Se podría, por ejemplo, poner a prueba en otras discursividades y circunstancias una hipótesis formulada por Gloria Pampillo a propósito de los efectos humorísticos del accionar de los personajes mujeres en los relatos de algunas narradoras argentinas (Silvina Ocampo, Angélica Gorodischer y Luisa Valenzuela), tal como lo planteó en su conferencia en el marco de las “Jornadas y ½ sobre humor”, llevadas a cabo en Córdoba en octubre de 2003 y organizadas por nuestro grupo de investigadores del humor y la Escuela de Letras (UNC). En esa oportunidad, Gloria Pampillo comenzó planteando el problema de la fragilidad de lo

⁸⁰ En *Decime quién sos vos*, con la conducción de Eduardo Aliverti, el 05-04-09.

cómico y del humor en general, a raíz de su sutileza y la posibilidad de ser arrollado por la tensión reflexiva, los sentimientos afectivos o la censura. La propuesta fue entonces, perseguir y mostrar los mecanismos sutiles por los que el humor prevalece por sobre lo erótico, el policial o la crítica social en tres relatos de la literatura argentina escritos por mujeres y con protagonistas mujeres: “Visión de reojo”, de Luisa Valenzuela, “La fuente de Lerna”, de Angélica Gorodischer y “La gallina de membrillo”, de Silvina Ocampo. Las claves en la producción del efecto cómico en el primer relato consisten en la conjunción de erotismo y religiosidad, la elisión constante de relaciones eróticas y la revelación final con doble vuelta de tuerca y doble sentido. Pero fundamentalmente en lo que se detiene Pampillo para los tres relatos es en explicar su efecto humorístico desde la noción de “lo ingenuo”, especie humorística trabajada por Freud (1969) en su clásico “El chiste y su relación con el inconsciente”. La propuesta desde el psicoanálisis fue completada por consideraciones acerca del razonamiento propio de las niñas en relación con la coerción moral según la posibilidad de contextualizar desde diferentes ópticas y no desde la simple aplicación de la ley. Retomo este razonamiento y lo hago jugar con la hipótesis sobre las políticas del humor que planteamos más arriba: este situarse en un otro lugar respecto de las leyes genera su falta de coerción que produce efecto de ingenuidad como productor de humor que descalabra la habitualidad y lo previsible. En los tres relatos analizados, esta manera alternativa de situarse en relación con los códigos de la racionalidad masculina es la causante del éxito en los proyectos de las protagonistas mujeres en desmedro de los personajes masculinos. Lo que regocija en los cuentos es la justicia poética a una modalidad de pensamiento que tuvo consecuencias nefastas para las niñas y que en los relatos se resuelve como causante del éxito. ***Burla** de los hábitos y de las expectativas que estos generan, la ruptura a la respuesta habitual, a la ley, se transforma no sólo en procedimiento típico de las políticas del humor, sino que se transforma en política de género al confrontar tanto con el mundo serio como con las regularidades del mundo masculino. Se produce, además, otra ruptura con las expectativas de los géneros discursivos: la amante del policía en el cuento de Gorodischer, Iris, una costurera sin instrucción, devela los motivos del crimen, su lógica secreta y la autoría basándose en indicios que interpreta intuitivamente, en desmedro del razonamiento implacable del comisario detective, a quien la tradición genérica asigna el rol de revelador de la verdad. Los otros dos relatos también son respuestas desobedientes al canon literario, por lo que la operación cultural con la institución literatura se inscribe en las políticas libertarias tanto en el nivel de la enunciación como en la representación diegética de la “psicología” de sus actores mujeres.

3.1. Otra mujer que cose

Está también “Polvo serás”, la historia de Emilia, otra mujer que cose. Es ya vieja y viuda de un marido lindo, vago, golpeador, que se jugaba en los caballos el dinero que ella ganaba como costurera. Su ternura y abnegación desembocan en un sorprendente golpe de humor negro, como inversión de la relación de dominación de género en un final con justicia poética. Desde la ingenuidad, el decoro, la obediencia, la sumisión de la mujer, estalla el humor cuando logra que el finado haga algo por ella simplemente obedeciendo la ley de gravedad.

Esta historia, además, está en un libro de ediciones Continente (Barrón: 2007), en una colección que comparte títulos tales como *Cuentos de duendes de la Patagonia*, *Cuentos de fantasmas*, *Cuentos de terror*, etc. Una edición popular de relatos populares. Único relato escrito por una mujer, “Polvo serás” es uno de 20, firmado por S. M. Aufert, seudónimo de Susana Rabuffetti Pezzoni, una “ghost writer”, según nos informa Néstor Barrón, en medio de nombres como Saki, Bierce, Kafka, Allais, Cioram, Jarry, Villiers de Lisle Adam, Maupassant y el propio Barrón con Ibáñez para dar cuenta del humor negro. Nos enteramos por la nota de Barrón, que el

cuento recibió una mención en el concurso Interamericano de Cuentos 2003 (Fundación Avon para la mujer) y que fue especialmente seleccionado por una de las tres autoras nombradas arriba, Angélica Gorodischer, para la antología que dicha fundación editó en 2005. Un verdadero hallazgo del autor de la selección, considerando que la escritora no tiene sitio en el canon literario, es correctora de estilo, mujer.

Este breve artículo sólo pretende enfatizar, desde un ángulo quizás no muy transitado, como es el de la relación de las mujeres con el humor, con ejemplos que sólo son un minúsculo muestreo, que el bajo número de mujeres humoristas famosas en la cultura argentina no se debe a una cuestión idiosincrásica sino todo lo contrario. A juzgar por los testimonios reunidos por Juszko (2000), el campo de la producción humorística es uno más que se nutre de una marcada discriminación hacia la mujer. Estos son los factores que llevan a relativizar la afirmación de que hay pocas mujeres humoristas: hay muchas mujeres con humor, lo que está en juego es una relación de política cultural para que se transformen en humoristas.

Ana B. Flores

VER: El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Farsa; Humor ante la ley; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Humor y vida cotidiana; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARRÓN, NÉSTOR (Selec.) (2007) *Cuentos de humor negro. Relatos alucinantes de risa y espanto*, Buenos Aires, Ed. Continente.
- DE CERTAU, Michel (1999) *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva visión.
- ECO, Umberto (1987) “Lo cómico y la regla”, en *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Lumen.
- FLORES, Ana B. (2000) *Políticas del humor*, Córdoba, Ferreyra editor.
- FREUD, Sigmund (1969a) “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, Tomo III, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva.
- GÓMEZ, Susana (2006) “Identidad, ironía y monitoring en “La sueñera” y en “Botánica del Caos”, de Ana Ma. Shua”, en DALMASSO y BORJA (editoras) *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género 2006*. Programa de Discurso Social, CEA: 185-189. ISBN:-13:987-1110-50-2.
- IBAÑEZ, Jesús (1992) “La democracia un orden retorcido”, en revista *La Caja*, N.º 1, Setiembre.
- JUSZKO, Paulina (2000): *El humor de las argentinas*, Buenos Aires, Biblos.
- SIULNAS (1987): *Historia del humor gráfico y escrito de la Argentina*, tomos I (1801-1939) y II (1941-1985), Buenos Aires, Eudeba.

Macedonio Fernández

Macedonio Fernández (Argentina, 1874-1952) fue quizá el más importante teorizador sobre el ***humor** en la cultura argentina y uno de los escritores con mayor influencia en la literatura de vanguardia. Quienes se dicen sus deudores son nada menos que Borges y ***Julio Cortázar**, entre otros. En este Diccionario lo trataremos en dos lugares: en este apartado, en que se presentará una breve bio-bibliografía basada en los datos que seleccionó César Aira (2001) y una sucinta presentación de su estética humorística; el otro espacio en que se desarrolla su teoría y se presentan algunos fragmentos de su escritura es en el tratamiento del ***absurdo**, al que remitimos, ya que esa es la figura central de su poética.

Dice Aira en su *Diccionario de autores latinoamericanos* que Macedonio Fernández nació en Buenos Aires en 1874, de tradicional familia criolla (su padre fue amigo del padre de Jorge Luis Borges). Estudió en el que sería después el Colegio Nacional Buenos Aires y en la Facultad de Derecho, en la que se doctoró en Jurisprudencia en el año 1897. Con algunos amigos proyectó la creación de una colonia utópica en la selva paraguaya lo que no se sostuvo mucho tiempo. En 1901 se casó con Elena de Obieta, con quien tuvo cuatro hijos. Hacia estos años inició su correspondencia con William James, y publicó sus primeros poemas: “Suave encantamiento”, de 1904, es antecedente firme, aunque secreto, de la poesía argentina del siglo XX, dice Aira. Hacia 1910 fue nombrado juez en Posadas, Misiones, cargo al que renunció. En 1920 murió su esposa; escribió entonces la famosa elegía “Elena Bella muerte”, que fue publicada en la revista Sur después de más de veinte años. A partir de entonces el escritor vivió en pensiones, hoteles, casas de amigos; sus hijos fueron criados por los abuelos. Hizo amistad con los escritores vanguardistas (entre otros, con quien fue su más fiel discípulo, Jorge Luis Borges) y colaboró en las revistas *Proa* y *Martín Fierro*. En algún momento planeó seriamente la posibilidad de postularse para presidente de la República e imaginó comunidades utópicas.

En 1928, por presión de, entre otros, Scalabrini Ortiz, Marechal y Francisco Luis Bernárdez, reunió y publicó un libro de metafísica, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. En la colección dirigida por Alfonso Reyes, apareció al año siguiente una recopilación miscelánea de sus escritos narrativos, humorísticos, reflexivos y algunos especímenes de su desconcertante oratoria: *Papeles de reciénvenido*, que incluye discursos, aforismos, ***chistes** en los que experimenta la prolongación del absurdo jugando con los límites en que peligra el humor con magistral efecto de conmoción según la “belarte concienical”. Durante muchos años de creciente soledad, su obra escrita fue abundante, pero desordenada, y se supone que mucho se ha perdido. Escribió simultáneamente dos novelas: la “última novela mala”, *Adriana Buenos Aires* (curiosa mezcla de Arlt y Jane Austen) y la “primera novela buena”: *Museo de la novela de la eterna*; impedida por una cantidad virtualmente infinita de prólogos sucesivos, la novela plantea una suerte de conspiración metafísica realizada por los personajes y dirigida por el autor, unos y otros presentados como tales. En uno de sus mejores chistes, afirmaba que a veces se le mezclaban las páginas de las dos novelas. En 1940 se publicó en Chile *Una novela que comienza*, esbozo de “metanarración”, con una teoría sobre los “lectores de comienzos” de novela, para los que había sido escrita esta.

En 1944 apareció una segunda edición de los *Papeles de reciénvenido*, ampliados con una *Continuación de la nada*, “mitad inconfundiblemente segunda”. Entre 1943 y 1945 colaboró en la revista *Papeles de Buenos Aires*, que hacían sus hijos Adolfo y Jorge de Obieta (el primero, reconocido poeta, con el tiempo fue miembro de la Academia Argentina de Letras). Murió en 1952. Al año siguiente apareció en México una recopilación de sus Poemas.

El Museo de la novela de la eterna, en una reconstitución tentativa hecha por Adolfo de Obieta, se conoció en 1967, y *Adriana Buenos Aires* en 1974. De la primera hubo otras tres ediciones, también hipotéticas: en las Obras completas, en la Biblioteca Ayacucho, y en la colección Archivos. Algunos aforismos y reflexiones fueron reunidos en *Cuadernos de todo y nada* (1972). En 1974 se inició la publicación de sus *Obras completas*. Estos datos bio-bibliográficos fueron tomados casi textuales del libro de Aira (2001: 206), en reconocimiento a su capacidad de síntesis.

El aporte de Macedonio Fernández para una teoría de la humorística consiste no tanto en un comentario crítico a Freud, efectivamente desarrollado en una posición central en su ensayo, como en la explicitación de una teoría sobre el humor desde el punto de vista vanguardista. En Freud se lee el interés sobre el chiste y las otras especies de lo *cómico y lo humorístico como aportes a su teoría de los diversos estadios de lo psíquico, sobre todo como pruebas sobre el trabajo del inconsciente destinadas al ambiente científico positivista; en Macedonio, en cambio, el trabajo sobre el humor está enmarcado en la configuración de la Estética del Belarte⁸¹. Desde allí se puede entender su crítica a Freud, sus criterios de inclusiones y exclusiones en una tipología de lo estético. Con esta perspectiva se plasma en la cultura argentina de los 40 el postulado teórico de una estética experimentalista que incluye al humor y le da un desarrollo prioritario.

“La hipótesis freudiana es: ‘que el secreto del efecto de placer del chiste tendencioso demuestra más claramente que ningún otro de los grados evolutivos del chiste el carácter esencial de la elaboración del mismo, constituido por el hecho de dar libertad a magnitudes de placer por medio de la remoción de coerciones’; ‘el chiste tendencioso fortifica las tendencias a cuyo servicio se coloca, aportándole auxilios procedentes de sentimientos reprimidos, o entra, abiertamente, al servicio de tendencias reprimidas’. ¿Pero no es éste, simplemente, caso del placer de la venganza? ¿Y de qué naturaleza en ese estado latente de venganza, antes de cumplirse en el chiste; qué sentimiento hubiera dejado el chiste o injuria de Serenísimo⁸², si el paciente no hubiera logrado instantáneamente contradañarlo? Según Freud, perduraría como una tendencia a la agresión reprimida, y el ahorro psíquico, en que según él radica el placer del chiste, se produce gracias a que desaparece el gasto psíquico de mantener reprimida la tendencia. Yo pienso que se trata del placer de la venganza, hacer abortar un placer de otro, y que es un deseo cualquiera. Y en el oyente de la escena hay dos placeres: el de contemplar un talento de la persona que da una justa respuesta y el de una experiencia benigna, educativa, que soporta Serenísimo. Nos alegra la justicia y el ingenio del que sabe procurarse el placer de que se sea justo con él. Freud dice: ‘ahorro de gasto psíquico’, pero pudiera decir talento, exhibición de inteligencia: tendencia de todo poder muscular o intelectual a su conveniencia. Yo no percibo bien la necesidad de llamar ‘ahorro psíquico’ a la evitación del dolor u obtención del placer. ¿Ahorrase un placer no sería un ahorro psíquico? Lo que se percibe es que es un placer: el placer de otro que se saca una injuria con sensación placentera de estar liberado; o sea; quiero expresar que si ese ingenio, o el esfuerzo, proporciona a la persona la satisfacción de su deseo, da un espectáculo de felicidad; se le llama cómico o chistoso porque da lo contrario de lo que se esperaba” (Fernández 1990: 281 y 282).

⁸¹ *Belarte*; una conspiración ideológica, una parodia del poder y del realismo, una deconstrucción meticulosa del relato, un discurso ensayístico extravagante y paradójico que promueve el idealismo absoluto, la eternidad del instante y la negación de la muerte (Camblong, 2004).

⁸² El chiste “tendencioso” contado por Freud es el siguiente: “Serenísimo recorre sus Estados. Entre la gente que acude a vitorearlo, ve a un individuo que se le parece extraordinariamente. Le hace acercarse y le pregunta: “¿Recuerda usted si su madre sirvió en palacio alguna vez?” “- No, Alteza –responde el interrogado–; pero sí mi padre”.

Los rasgos de la humorística de Macedonio Fernández que pertenecen a la modernidad, se constituyen en mentores de las vanguardias de la época y las radicalizan. Se manifiestan no sólo en la escritura paradójica y aporética como procedimiento de abolición de categorías de la racionalidad occidental instrumental, (categorías de espacio-tiempo; causa-efecto; inducción) con el que se construye el absurdo (como innovación del viejo fantástico, Cfr. *El zapallo que se hizo Cosmos*) sino también en lo fragmentario. Estos procedimientos construyen el llamado por Camblong “arte-facto” macedoniano que, pensándolo en la línea precursora del humor serio contemporáneo, tiene la característica de que “el *artefacto* una vez instalado sigue actuando, sigue provocando efectos de euforia o de indiferencia, de renovadas puestas en valor, de nuevas realizaciones, de admiración y seducción para otros contextos históricos” (2006: 32).

El pensamiento “hace la suya” (Camblong, 2006), tributo al capricho en su ligadura con el placer, en su quehacer anárquico:

“Los *cachivaches del capricho*, podría decirse, se acumulan en infinitos textos, todos empezados, nunca terminados y siempre en ejecución. Los fragmentos conforman un universo incompleto, abierto, descentrado, en constante conformación; entre fragmento y fragmento siempre podrá existir otro fragmento, cada fragmento podrá fragmentarse nuevamente, y así *ad infinitum*: todo universo es fragmentado, y a la inversa, cada fragmento es un universo en sí mismo” (Camblong, 2006: 36).

De allí los cortes, virajes, disgresiones interminables, recursos disyuntivos o incongruentes, “los dislates de la trama hacen estallar la cohesión y la coherencia cuyas autoridades racionales y monolíticas quedan destruidas a cada paso. Los operativos fragmentarios incursionan en géneros “menores” que el prestigio intelectual no reivindica: el brindis, el volante de propaganda, la esquila, la carta, la miscelánea, la anotación del cuaderno íntimo, la transcripción de un diálogo, el chiste, el aforismo, la frase hecha” (2006: 36).

Con estos dislates, con los absurdos, también se construyen los monstruos del antirrealismo militante. Por eso dan risa, a diferencia de los monstruos de la ciencia ficción, de la mitología, del realismo exacerbado para hacer verosímil las monstruosidades de la naturaleza o de la sociedad, y que dan miedo. Los monstruos macedonianos, como “El zapallo que se hizo cosmos” siguiendo la lógica cucurbitácea, o la monstruosidad de la novela de 56 prólogos, como *Museo de la novela de la eterna*, si no dan miedo y dan risa son monstruos carnavalescos, porque “no existen”, sino que son máscaras, ficciones metaficcionales, crítica a nuestras coordenadas realistas, a las creencias en la representación (son paradoxales o paradójicos).

El fragmentarismo de Fernández no remite a una totalidad acabada de la que el fragmento sería una parte, sino una posibilidad de confluencias y reencuentros como si siempre se estuviera rodeando lo que no tiene centro.

Ana B. Flores

VER: Humor ante la ley; Humor y vida cotidiana; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; Juegos de palabras; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

AIRA, César (2001) *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé.
CAMBLONG, Ana (2006) *Ensayos Macedonianos*, Corregidor, Bs. As., 2006.

(2004) "Macedonio Fernández: performances, artefactos e instalaciones", en GARCÍA / REICHARDT, eds.: *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Iberoamericana/Vervuert: Madrid/Frankfurt am Main.

CAMBLONG, Ana y DE OBIETA, Adolfo (coord.) (1996) *Macedonio Fernández, Museo de la novela de la eterna*, Fondo de Cultura Económica, 2.^{da} ed. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, Lima, Alca XX.

FERNÁNDEZ, Macedonio (1990) "Para una teoría de la humorística", en *Teorías*, Buenos Aires, Edit. Corregidor.

(1996) *Museo de la novela de la eterna*, Ed. Crítica por Camblong, Ana M. y de Obieta, Adolfo, España, F.C.E.

FREUD, Sigmund (1969a) "El chiste y su relación con lo inconsciente", en *Obras completas*, tomo III, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.

(1969b) "El humor", en *Obras completas*, tomo IX, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.

Niní Marshall (1903-1996)

Su nombre verdadero es Marina Esther Traverso. Comienza su actuación pública en la década del treinta en la revista *Sintonía*, donde con el seudónimo “Mitzi” ejerce un tipo de ***humor** actualmente dominante en los medios masivos y del que ella fue, entonces pionera: el comentario satírico sobre los propios medios, o sea sobre programas radiofónicos, actores o cantantes, en la columna llamada “Alfilerazos”, ilustrada por sus propios “monitos”⁸³.

Fue cantante internacional con el seudónimo de Ivonne D’Arcy (“bastante cursi por cierto”, Marshall, 1985); trabajó en las radios El Mundo, Belgrano, Nacional, Fénix y Municipal, en una época en que la ausencia de meticulosidad en la programación dejaba lugar a la improvisación de los locutores, oportunidad en que entonces manifestaba su humor imitando a la gallega Francisca, entre otras intervenciones. Donde pudo descollar como guionista y actriz fue en el programa *El chalet de Pipita*, en 1936, en que personificó a la mucama gallega con el nombre de “Cándida”. También trabajó en cine, en teatro y aun en televisión, hasta que se retiró en 1983.

Su humor fue variado, de la comicidad al humorismo, de la ***caricatura** a la ***ironía**, del ***gag** al remate por el ***absurdo**. Aún cuando participó en filmes burdamente comerciales, su papel, siempre que fuera su propia guionista, era el momento de calidad del producto. Como muestra va el siguiente fragmento:

“LA MADRE

(Conferencia pronunciada por Catita “El día de la Madre” en el “Sentro Coltoral, Poetas y Prosaicos”)

La madre es el ser que los ha dado el ser, y cuida de nuestro ser, como debe ser, a saber: de pequeños, alimentándonos personalmente, o sea dándonos el busto, y de adúlteros, dándonos sabios consejos, pa efetuar la másima que dice: “Manzana en córpores sanos”.

La madre es el ser más anegado que existe...i Y pensar que haiga hijos capaces de maltratarla!...iDesgenerados!...Como el chico de enfrente, que entrena pa fugar al fulbo, pegándole patadas a la madre!...

Hay varias clases de madre: la madre ligítima, la que es de endevera; la madastra, que es la postiza, y la madre putativa (con perdón de la palabra) que es la de emitación. Esto en el seso humano; en el seso animal, hay madre-perlas; en el vegetal, hay madre-selvas y en el mineral, hay ma dre cincuentas variedad.

iMadre hay una sola!...Como dijo Napolión. Fetivamente. La acnédota cuenta que un día que llegaron visitas, la madre de Napoleón, el gran Córcego, le dijo: “Nene, abajáte al sótano, y traéme dos botelias de vino”. Napolión abajó, pero no encontró más que una... entonce subió y exclamó: “Madre, hay una sola”.

Han esistido al mundo, madres ejemplares, Recordemos a la madre de los Graco, famosa romana que en un enjemplo de sencillez, en vez de alhajas usaba a sus hijos, como se lo mostró a una vecina curiosa que le preguntó por sus jolias. Entoces ella, presentándole a sus hijos, exclamó: “¿Queréis ver mis jolias?... ¡Aquí las tenéis!”. Culos hijos se liamaban: uno, Timberio, y el otro, hablano matirialmente... Cayo.

⁸³ Si bien la sátira metamediática se ejerció en el siglo XIX entre periódicos, se limitaba a criticar las posturas políticas de los medios gráficos adversarios. Ver ***El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX**.

Otra madre dina de nombrese fue Agripina, la madre de Nerón, tan anegada, que se dejó asesinar por su propio hijo... en un descuido.

Dicen que el que mata a su madre, se liama matricida... Eso será en idioma, pero en buen cayetano, es güerfanito.

También fue conocida en los tiempos medio ovaes, la madre de Solón, que aunque no figura en la historia, debemo recordarla, porque produjo al filósofo Solón, que fue el inventor del saludo.

Y otra madre dina de admiración, fue la del juicio de Salamón... que dos mujeres se disputaban un ninio, diciendo cada cuale que era su madre... y entonces Salamón, que era un sabio aunque fuera un salamón, le dijo: “Pa que no se peleen, viá partir a este ninio por el medio y le viá dar la mitá a cada una”. “¡No!”, gritó la madre d’endeveras. “¡O todo o nada!... porque si al cortarlo por la mitá, Dio libre y guarde, se muere, lo que me representa medio cadavre de hijo, viviendo a mi lado toda la vida!... ¡Que lo dejen entero, aunque se lo dean a otra!...”. Por lo cual Salamón, decidió entregárselo a elia...

Entonce la otra, la falluta, le dijo: “¿Me lo empresta pa despedirme, diga?” pero Salamón le contestó: “¡No! Lo que natura non dan, Salamón non presta”. Y la dejó de araca!... ¡¡Tomá!!”

(cit. por Juszko, 2000:58/59).

Se trata de una ***parodia** del género “Composición escolar o discurso institucional con tema preestablecido: la madre”, con su disposición de presentación general, calificación valorativa, repertorio de casos tomados de la historia, dispuestos cada uno en un párrafo aparte; es al mismo tiempo la caricatura de un sociolecto de la pequeña burguesía porteña o “chicas de barrio con aspiraciones”. Su particular lenguaje, a medias entre un idiolecto individual, como síntesis de fonologías de diversas lenguas, y un sociolecto de una determinada clase social, reconoce la sintaxis de los inmigrantes, sobre todo italianos (uno de sus personajes perdurables, además de las “gallegas”, es Catita (Catalina Pizzafrola Langanuzzo). El absurdo y sinsentido provenientes de la voz que habla en primera persona, de ese actor social caracterizado por su lenguaje, precisamente, es más sociológico que existencial, (el “cadavre” de hijo “viviendo” paradójicamente a su lado); los ***juegos de palabras** se dan tanto por lo fónico como por la situación de enunciación, transposición de significado por alteración del significante: Salamón, (por Salomón), como salame (según el lunfardo, tonto) y por Salamanca para la acepción del proverbio “lo que natura non da, Salamanca –la universidad con ese nombre- non presta). Se puede apreciar, entonces que lo suyo no es la burda comicidad de la chanza. Sin dejar de ser popular, al punto que como dice Abel Posadas: “Si en la década del 30, la Cándida creada por Marshall en la radio obtiene una inmediata respuesta, se debe, en parte, a que es posible encontrar en ella las contradicciones de buen sector de la inmigración” (Posadas 1993: 32). Su humor recorre todos los procedimientos del humorismo, y no sólo los de la comicidad. El mismo sector social que caricaturiza, no se siente denigrado. Cuenta la misma Niní (Marshall 1985: 77) que su personaje Catita en Radio El Mundo era auspiciado por Tienda La Piedad luego de muchas vacilaciones, ya que la mayoría de las clientas eran “Catitas”:

“Emilio Córdoba estaba entusiasmado por el éxito y ya había abandonado sus temores ante la prosaica realidad: el aumento de las ventas en su tienda. Ninguna de las clientas se dio por aludida. Una reacción muy lógica de las Catitas” (cit. por Posadas, 1993: 52).

El personaje de Catita (Catalina Pizzafrola Langanuzzo) irrumpe en Radio El Mundo en mayo de 1937, en horario central. “Esta saludable guaranga, tipifica al “quiero, puedo, hago lo que se me antoja y no le tengo miedo al ridículo”. (...) Catita ejemplifica a la perfección la agresividad de la pequeña burguesía en una década que, en apariencia, no tenía cabida para quienes poseían aspiraciones pero no recursos” (Posadas, 1993: 35). La radio, “la cultura de los pobres”, en una época en que los intelectuales se agrupaban en la revista *Sur* o en Forja, permitía esta fisura del

humor para un pensamiento hegemónico que no daba lugar a sus ilusiones. En films como *Porteña de corazón* (1948) o en *Mujeres que bailan* (1949), utiliza en ocasiones un sádico humor negro; ya había sido censurada su actuación en la radio en la revolución de 1943 por los hispanófilos y sigue así durante el peronismo. Otro de los componentes de su filmografía, de larga data en la tradición occidental, es el juego de malentendidos, absurdos, cambios de identidades, como lo proponía el teatro francés con el “boulevardismo”.

Su legado a lo mejor del humor costumbrista de actualidad se hace evidente en los personajes femeninos encarnados por Antonio Gasalla o Juana Molina, entre otros.

Ana B. Flores

VER: Cómico (lo); El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia (en especial “El actor cómico en el siglo XX”); Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Humor y vida cotidiana; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; La risa en el teatro argentino de Postdictadura: lineamientos para un programa de estudio; Metáfora y humor; Ridículo; Sátira; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

JUSZKO, Paulina (2000) *El humor de las argentinas*, Buenos Aires, Ed. Biblos.

MARSHALL, Niní (1985) *Mis memorias*, Buenos Aires, Moreno.

POSADAS, Abel (1993) *Niní Marshall. Desde un ayer lejano*, Buenos Aires, Ed. Colihue, SyC/2.

El chiste y Lacan

En Lacan, el ***humor** estaría vinculado a la praxis psicoanalítica en la consideración del discurso que el sujeto desarrolla para dar cuenta de sí en alguna estrategia destinada a dar flujo a contenidos del inconsciente, en un conjunto significante que habilite tanto el goce del discurso como del objeto constituido a través de las manifestaciones verbales humorísticas. Introducir el tema del ***chiste** requiere de la consideración de dos ideas básicas: la primera, que el humor es conformador de una parte de la vida que entra en relación con alguna ley en algún orden de la existencia social de una persona. La segunda, que es productor de sentido, pero también dinamizador de los significantes, que se ven multiplicados en su sentido una vez puestos en funcionamiento en el discurso. Lo recordamos con dos citas de uno de sus Seminarios, en el capítulo en que considera la función del chiste en su lectura de un caso de Freud.

“El significante sintomático está constituido de tal forma que por su naturaleza cubre, en el curso del desarrollo y de la evolución, múltiples significados, y de lo más diversos. No sólo lo hace por su naturaleza, sino que es su función” (Lacan, 1956-57: 288).

“Planteamos la siguiente regla – ningún elemento significante, objeto, relación, acto sintomático, por ejemplo en la neurosis, puede considerarse dotado de un carácter unívoco” (1956-57: 289).

Tomaremos algunos fragmentos de ese capítulo del Seminario IV, en el cual el caso Juanito permite reflexiones interesantes para conocer el humor como estrategia discursiva. Este caso devela en una lectura del propio Lacan cómo Freud desarrolla el conflicto de un niño con su padre a través de la fobia a los caballos, desenlace que pudo leerse como irónico y risible (ver el caso en Freud).

Afirma Lacan:

“La irrupción del chiste siempre tiene un aspecto totalmente arbitrario, y Juan es como el Humpty- Dumpty de *Alicia en el país de las maravillas*. Es capaz de decir en todo momento “*las cosas son así porque yo lo he decretado y soy el amo*”. Ello no impide que esté completamente subordinado a la solución del problema surgido de su necesidad de revisar lo que hasta entonces había sido su forma de relación con el mundo materno, organizado en base a aquella dialéctica del señuelo entre él y su madre, en cuya importancia he insistido lo suficiente. ¿Quién de los dos tiene el falo, o no lo tiene? ¿Qué desea la madre cuando desea algo distinto que a mí, el niño? En eso estaba el niño, pero ya no puede quedarse ahí”(1956-57: 293).

Dice Lacan respecto de la ingenuidad en el texto de Freud:

“Pensada como una de las formas de lo cómico, puede decirse que la descarga se produce por la economía conseguida espontáneamente por el relato en cuestión”. En otra situación, dicho por una boca menos ingenua, acarrearía en efecto una tensión que podría llegar incluso hasta cierto punto, a resultar molesta. El hecho de que el niño suelte directamente un disparate sin el menor

⁸⁴ Remite a un relato con que Freud ejemplifica la ingenuidad: unos chicos convocan a adultos a una representación teatral en la cual un matrimonio que vive muy miserablemente decide separarse para buscar cómo salir de la situación. El hombre viaja a lugares lejanos y vuelve cargado de riquezas; la mujer le dice “*Yo también he trabajado mucho mientras estabas afuera*” y le muestra, al correr una cortina, diez muñecas en fila.

apuro provoca risa. Resulta curioso, con todas las extrañas resonancias que la palabra *drôle* puede suponer. (Nota al pie: el término *drôle* es tanto “curioso”, “divertido”, como “raro”, “extraño” o “dudoso”).

Nos encontramos aquí en el dominio limítrofe de lo ***cómico**. La economía se produce en relación con las sutiles mediaciones a las que esa construcción hubiera debido ponerse en boca de un adulto. El niño realiza directamente lo que nos lleva al colmo del absurdo. Hace de alguna forma un chiste ingenuo. Es una historia curiosa que hace reír porque está en boca de un niño, y les deja a los adultos campo libre para regocijarse – *Estos chicos son increíbles*” (Lacan S4: 295. La negrita es muestra).

Como vemos, hay un par de nociones que despabilan la mirada común sobre el humor y que motivan en nosotros una reflexión: el primer aspecto es que son los signos los que dan cuenta de procesos humorísticos; no son humorísticos en sí, sino que lo es su efecto de sentido. Lacan reconoce los chistes de Juanito en el caso de Freud, pero ¿lo supo Freud?, ¿fueron chistes para el analista que buscaba decidir si analizar o no a los niños? La ***burla**, la *drôle*, lo cómico, son resultados –pero también parte del proceso de producción permanente de sentido– de una estrategia discursiva que da cuenta de un fragmento de discurso sobre un fragmento del mundo. En segundo lugar, hay dos nociones que circularon mucho en el campo intelectual francés en la época en que se dicta este seminario: La descarga y la economía que permite el chiste involucra tanto a las pasiones como al sentido: ¿cómo decir tanto más con tan poco? ¿Cómo es posible que con un chiste, una tomadura de pelo al analista y al padre un niño sea capaz de decir tanto de sí, sobre sí, desde su fobia? Descarga de producción de sentido y economía material en un pequeño significante, además de lo que suponen estos textos en el léxico psicoanalítico. Reconocemos que con dos o tres humoradas abrimos una cancha más grande para jugar estrategias que involucran un cálculo del movimiento del otro jugador (el analista, los padres). Un niño conoce mucho de sí cuando ejerce el humor como expresión y por ende, nada es ingenuo en ellos, sino más bien, ingenioso.

Susana Gómez

VER: Humor ante la ley; Humor y vida cotidiana; Ironía; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; Juegos de palabras; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

LACAN, J. (1956-57) “El significante y el chiste” en *Seminario IV, La relación de objeto (1956-57)*. Establecida por Jacques Alain Miller. Barcelona - Bs. As.- México. Paidós.

Julio Cortázar

Escritor (Bruselas 1914-París 1984)

Uno de los epígrafes de *Rayuela* es un texto de César Bruto: “Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy (Capítulo: Perro de San Bernardo)” y cuyo título se aclara en la edición comentada de la Colección Archivos (Universidad de Poitiers, Francia) que figura en el manuscrito pero no en el texto publicado en Sudamericana.

El epígrafe indica al menos dos cuestiones: el conocimiento de Cortázar de lo que podría llamarse literatura humorística y que, como en los personajes de su novela, la posibilidad de ser otros es tan absurda como factible. Por ese aspecto de su obra se le reconoce en el ***humor** en la literatura argentina, deudor de ***Macedonio Fernández**, pero también por ser cultor de un estilo de vida y una política de escritura en que el juego define la relación con los otros y con la percepción de la vida.

Julio Cortázar recupera en muchos textos su poética humorística. Es una preocupación constante en su obra, especialmente a partir de la consideración que de ello hace la crítica en los sesenta y setenta. Incluso podríamos hablar de una poética humorística. En una entrevista en la revista mexicana *Vuelta* declara en 1978 lo siguiente: “Yo he tratado siempre de vivir utilizando mi sentido del humor para establecer una cierta distancia ante ciertas situaciones y poder verlas con mayor profundidad que si no estuviera esa distancia. Este humor afloró en muchos textos, sobre todo en mis novelas”.

Allí mismo rescata que en las escenas más dramáticas el humor da lugar a una manera de sobrellevar situaciones “que serían insoportables” sin él, e insiste que este humor es “a veces muy serio”.

La entrevista prosigue: “En América Latina, libro dos grandes batallas, una por la liberación humorística, otra por la liberación erótica, por un humorismo y un erotismo integrales que nos liberen de todos los tabúes que nos llegan, especialmente los de la tradición hispánica. Lucho contra los ‘tortugones amaratados’, como diría Lezama Lima”. Cuando Saúl Yurkievich le interroga: “En América Latina libramos batallas contra los opresores, contra los censores, contra los comisarios”, Julio Cortázar le responde: “Contra los comisarios que no tienen sentido del humor, y que, además, son malos amantes”. En el contexto de la entrevista, leído en el peor momento de las dictaduras latinoamericanas, ofrece al lector un concepto iluminador: sexo y humor van juntos como las prácticas contestatarias que desmantelan la rigidez de los valores del régimen establecido, además de señalar la libertad de expresión.

La reflexión se amplía al continente revisando entonces un ámbito político en que el humor es la piedra de toque de las identidades nucleadas en la Revolución Cubana. El humor es ideológicamente libertario y un medio de lucha contra los totalitarismos.

Otra entrevista realizada por Omar Prego Gadea en 1982 propone al escritor reflexionar nuevamente sobre ese tema. Cortázar indica que le llama la atención cómo la narrativa argentina de comienzos del siglo XX supo escribir “libros francamente humorísticos, libros livianos, que sería por ejemplo el caso de Eduardo Wilde, el caso de Miguel Cané, que escribe *Juvenilia* [...]. El general Mansilla, sin ir más lejos, aún escribiendo muy en serio su *Excursión a los indios ranqueles*, maneja una pluma muy zumbona, con mucha frecuencia llena de chistes” (en Prego Gadea, 1996: 74-75).

Y más adelante, ya entrando en el reconocimiento a Macedonio y a la Argentina como “país de humoristas individuales”, dice:

“quien tiene sentido del humor tiene siempre la tendencia a ver en diferentes elementos de la realidad que lo rodea una serie de constelaciones que se articulan y que son en apariencia absurda. Todas las frases del humor tienen ese elemento de absurdo, de cosa que no funciona dentro de una lógica aristotélica. Yo sentí que eso era una especie de para-realidad, es decir, una realidad que está a tu disposición en la medida que vos la sepas asumir y la sepas utilizar” (1996: 218).

En la poética del autor, expresada en esta respuesta, podríamos justificar tanto la posición humorística como la fantástica de su obra.

Su aporte a la cultura literaria latinoamericana puede reconocerse especialmente en los libros más innovadores por sus características peculiares de ser reunión de fragmentos diversos, imágenes y textos breves. Hablamos de los misceláneos *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). En ellos se recogen casos, insólitas noticias o reportes y percepciones estéticas, literarias y políticas en lenguajes disímiles, casi en un collage de textos, aunque no todos son humorísticos o sus efectos de lectura sean risibles. Su materia del humor es el detalle, la pequeña propiedad de los objetos o las situaciones que suelen pasar desapercibidos y sobre todo las conductas humanas. En *La vuelta al día en 80 mundos* “Julios en acción” conceptualiza el ***absurdo** cuando el ensayista-narrador toma en consideración lo que sucede con el segmento científico del periódico *Le Monde*:

“Quiero decir, que un claro sentimiento del absurdo nos sitúa mejor y más lúcidamente que la seguridad de raíz kantiana según la cual los fenómenos son mediatizaciones de una realidad inalcanzable pero que de todas maneras les sirve de garantía por un año contra toda rotura” (1967: 18).

Habla de los cronopios, por cierto, quienes se asustan cuando los famas leen sin molestarse enunciados científicos de la física que el periódico publica semanalmente. Relatos como “De la seriedad en los velorios”, remite al humor nuevamente, señalando que es “*all pervading* o no es” para incluir entre sus cultores a Juan Filloy, Shakespeare o Max Ernst. Lo hallamos en “Grave problema argentino: ‘Querido amigo, estimado, o el nombre a secas’”, “Dos historias casi zoológicas”, “Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y desatornilla”, “Viaje a un país de los cronopios”. En ellos, la ***parodia** se cruza con la ***ironía** mordaz basada en el doble juego de lo dicho y lo pensable que contrastan en sus sentidos. El diálogo con las ilustraciones, casi ninguna de ellas humorísticas en sí, enmascara en la seriedad manifiesta en el registro discursivo, una entonación seria como diríamos con Bajtín. Seriedad dada por el sistema del recolector o coleccionista de cuestiones singulares en el contexto de una vida mundana.

Recordemos cuentos de *Último round* como “El viaje” o el brevísimo “The Canary Murder Case II” en que las respuestas a las situaciones simples sin complicaciones aparentes resultan exasperadamente dificultosas o dramáticas (comprar un pasaje a un pueblo en el campo argentino, regalar un canario a una tía y convertirlo en un caso al estilo de un relato de misterio). El género más relevante en este libro es el relato breve que recuerda a la estructura del suceso del que habló Roland Barthes en los 60, cuando señalaba que una pequeña acción es ampliada en sus consecuencias hasta tomar dimensiones exageradas. Tal estrategia narrativa se despliega en “Las buenas inversiones” que narra cómo un hombre compra un metro cuadrado de terreno para sentarse tranquilo al sol a leer su periódico y comer su choclo hervido. Un venezolano de los turistas que pasan a observarlo como curiosidad local sospecha que puede haber petróleo en ese lugar y que por eso es valioso el pueblo en que se ubica ese terreno minúsculo. Se perfora todo el pueblo pero el metro cuadrado de este hombre es el que tiene en su justa profundidad el chorro. Vale decir que con

el dinero obtenido de la venta de su pequeño suelo compra un lujoso departamento con terraza para disfrutar de sus placeres mundanos. De igual manera, otros textos de *Último round* ofrecen este juego con el orden del sistema en que el mundo es paradójicamente previsto e ilógico. Hay locura, juego, pero a la vez el sistema de significaciones de los pequeños detalles es revelado en su más ridícula simplicidad.

El género de la miscelánea aparece en el trabajo de los dos planos del libro (arriba y abajo, luego no cumplido por ediciones posteriores) que invitan al juego de imágenes y textos combinables. Fotos, recortes, dibujos constituyen en este libro un pequeño universo en el que lo humorístico combina con la política o atraviesa las páginas en interpelaciones al discurso admitido –su ley, su regulación lógica o cognoscitiva– y al funcionamiento de diversas dimensiones vitales que van desde la muñeca en pose pornográfica hasta viñetas absurdas y caricaturescas. Son misceláneos por su intercalación de recortes, piezas breves, algunos ensayos estéticos o políticos, tamizados por la luz de lo particular, lo insólito, la reverberación del papel hallado por sorpresa.

Así, las fotos y los dibujos muestran el humor de la imagen que revela lo inusitado de las cosas.

En esta línea de artistización de los acontecimientos banales se inscribe uno de los libros más conocidos y más frecuentemente utilizados en las escuelas secundarias de Argentina: la reunión de textos de *Historias de cronopios y de famas* (escrito en los años cincuenta pero editado en 1962). Este libro asume en sus partes el absurdo que establece líneas demarcatorias con aquellos detalles de la vida cotidiana que han dejado de ser observados por los individuos pero que ante el relato de pronto adquieren carácter gigantesco. O, por el contrario, implican la sorpresa en que el lector se halla ante la indicación expresa de observarse en la descomposición en instancias mínimas de situaciones acostumbradas tales como usar un reloj, llorar o subir escaleras. Las “Instrucciones”, son quizá los textos más recordados por los lectores que asomaron su nariz por el Cortázar de los años 60 en Argentina, una vez que las vanguardias cedieron su lugar a nuevas manifestaciones del arte. Los cronopios y los famas, personajes creados por Cortázar que trascendieron la frontera literaria hasta crearse un club de cronopios en Holanda y Estocolmo, son signos de nuestras existencias dominadas por lo habitual, la regla taxativa de lo acostumbrado. Cada uno de ellos tiene una manera diferente de encarar los objetos del mundo: desde aquel que pone un consultorio de médico para enfermarse con su propio remedio –un ramo de rosas- hasta “Inconvenientes en los servicios públicos” que bien recuerda épocas dictatoriales en que se imponen absurdas decisiones sobre la ciudadanía.

En *Un tal Lucas* en cambio, el registro de las peripecias del personaje por situaciones banales u ocurrencias con diferentes aspectos de la vida, se aproximan al ***burlesco**, por la pintura de costumbres –como se decía en el siglo XIX- situando al lector en una encrucijada entre la risa y el desencanto ante sus propias respuestas a los mismos hechos. “Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias”, el fracaso en hablar sobre Honduras frente a un grupo de “señoras, señoritas, etc.” parodia el discurso del conferenciante que interroga, afirma y confirma con la mirada del público sobre un tema delirante hasta que la sala queda vacía. Los regalos de cumpleaños, la sociedad de consumo, el tratamiento de cinco estrellas en un hospital con enfermeras que atienden cuidadosamente al enfermo con sus visitas y la margarita que le regalaron, revisan las prácticas sociales y las instituciones o costumbres para dejar en evidencia su carácter ***cómico** en la simplicidad de las resoluciones a los acontecimientos de la vida corriente. Igualmente, algunos textos de este libro repasan otros textos como escritura *a la manera de*, parodiando el género con su entonación y sus interlocutores. Es el caso de “Texturológicas” en que los diferentes registros de la crítica literaria –que conocía muy bien por ser lector asiduo de publicaciones académicas sobre su obra- en clave de metaficción; inventa autores tales como Gérard Depardiable, remeda la perspectiva teórica de las críticas, crea supuestas publicaciones e imita –mímesis en el sentido

clásico- los enunciados respectivos, que se cuestionan encadenadamente unos a otros para rematar preguntando: “¿Qué agregar a esta deslumbrante absolutización de lo contingente?” (Cortázar, 1994: 267/268).

Tal experimentación se proyecta en la creación de una expectativa de lectura en el público como parte de su proyecto creador. Sin embargo puede señalarse además del juego genérico iniciado en estos libros otro registro humorístico en su obra: Las reflexiones de Morelli en *Rayuela* o en los acontecimientos angustiosos de los personajes de *62 modelo para armar* señalan el recorrido creativo que supone un *realismo lúdico* que señala la ley que gobierna tanto a los personajes –una doxa del vivir en que la propia existencia de la ley es satirizada, como en el famoso capítulo de los tablones en las ventanas para atravesar el vacío entre un edificio y otro en *Rayuela*- como al propio acto de escribir. Lo serio es cómico por causa de las propiedades de mundos que la vida en las ciudades ha impuesto a las personas alejadas de un centro de experiencias razonables. Nada de esto es, pese a ello, risible. Es un humor por reconocimiento de tales propiedades, de la mano de personajes caóticos, confundidos o delirantes sin remedio como Polanco o Calac, o la propia Maga –escéptica a más no poder-.

Este realismo exacerbado que pone en evidencia un sistema en el funcionamiento de las cosas del mundo y que sólo la actuación de los individuos puede despabilar, revela lo extremadamente regulado de los hechos, las lógicas y lo taxativo de los hábitos.

Sus contribuciones al género fantástico y el calificativo “lúdico” asignado a muchos de sus textos resultan indispensables para reconocer un camino estético en la literatura argentina, a través de una política de escritura que consiste en utilizar las normas canónicas del relatar para reconstruirlas y con ello modificar el espectro de lo legible. Además, el humor, tal como lo manifiesta en su poética, supone una alternativa al género fantástico argentino. Su recorrido, considerando el antecedente de Borges y Bioy Casares en el tratamiento del fantástico, en la veta humorística de muchos textos breves recogidos por el célebre dúo junto a Silvina Ocampo, había sido llevado al extremo por Macedonio Fernández, reconocido por Cortázar. Hablamos del *fantástico humorístico* en que el lugar común de la vida cotidiana revela una dimensión alterna del mundo, hasta entonces pensado como único o racionalizado en el orden de los hechos comprobables, que siempre estuvo allí pero cuyas leyes de funcionamiento no nos cuestionamos. El lector se desconcierta, luego ríe. Ver el acontecimiento de un modo nuevo –el extrañamiento de los formalistas rusos- da lugar a lo humorístico de las incidencias diarias entre las acciones y las cosas. Los personajes viven los acontecimientos como si siguieran una regla que rige el mundo posible en que se hallan: la existencia del mundo al que llamaremos o por coincidir con el de la percepción del lector, para no decirle “real”, comparte leyes de funcionamiento y lógicas de explicación de sus propiedades que en el relato son otras sin cuestionamientos a la verosimilitud de los acontecimientos narrados. Lo que allí sucede es esperable, lógico, normal, aunque en la vida cotidiana del mundo o es improbable, absurdo y hasta físicamente imposible.

El efecto de lectura de este registro del fantástico radica en evidenciar que no hay una ruptura flagrante de la ley, sino que a través de la descripción de detalles se muestran otras leyes en el mundo verosímil de los cuentos. El descubrimiento es risible por obviedad, por exacerbada evidencia y puesta en crisis del mundo en que vivimos. En “El estado de las baterías”, Cortázar explicita:

“Lo fantástico no es nunca absurdo porque su coherencia intrínseca funciona con el mismo rigor que la de lo cotidiano: de ahí que cualquier transgresión de su estructura lo precipite en la banalidad y la extravagancia [...]” (1999: 205).

¿Por qué a mí no me pasan esas cosas? Es la pregunta que se haría el lector, para reconocer que ha perdido la capacidad de percibir las en el conjunto de sensaciones que hacen del mundo, un espacio racional, ordenado, un sistema. Tal distancia, entonces, se revela necesaria. Pero las regulaciones han sido traspuestas y luego de leer a Cortázar, todo el orden entra en crisis. Es el caso del muy conocido cuento “Carta a una señorita de París”, en que una mujer relata sus avatares diarios cuando vomita conejitos que debe esconder en un armario, los ve proliferar y se angustia por ellos. Nadie puede saberlo, no está bien y hasta es motivo de vergüenza frente a los demás.

El otro correlato de la obra de Cortázar en cuanto al humor se apoya en la tomadura de pelo de otra de las leyes que precisamente, constituyen la materia de la literatura: la lengua. Si con Mijail Bajtín habláramos de una esfera extraestética en que los discursos circulan en una materialidad dada por la lengua, veríamos que Cortázar toma el uso de una lengua como piedra de escultor. ¿Qué hay en la lengua en sí que pudiera ser artístizado, extraído de su normatividad y sin embargo es legible?

En sus textos “Inmiscusión terrupta” y “Ya no quedan esperanzas de”, el habla es parodiada en sí misma. Su utilización transgresiva, aunque no desviada, del léxico y de la sintaxis, pone en crisis la comprensibilidad del uso correcto de la lengua a la vez que supone una respuesta a las prácticas lingüísticas corrientes, como inventar palabras inexistentes y aún así sean comprensibles o la suspensión de la oración, unidad del habla para los gramáticos. Se ríe de la norma, la pone en evidencia y con ello a las prácticas que demuestran su ineficacia o al menos su relatividad en la eficiencia del acto de comunicar. Sin embargo, los relatos son legibles, su acontecer puede rastrearse tranquilamente. En el primer texto, la anécdota es cómica por sí misma, en el segundo las frases se cortan en el final y con ello el lector juega a completarlas en resultados que dan suceso una dimensión jocosa. Tal forma de transgresión lingüística o verbal es corriente en *Rayuela* –¿quién no recuerda el “El le amalaba el noema, ella le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias...” del capítulo 68, en que el acto amoroso hace trizas el léxico instituido para dar expresión –entonación– al erotismo?

Saúl Yurkievich, amigo y albacea de su obra, dijo lo siguiente en referencia a *Rayuela*, pero que podemos extender al humor en su obra:

“Humorizar, ironizar, quiere decir mediatizar, oponerse a toda hegemonía despótica, mantener a raya ese colmo masivo, ese absoluto momentáneo que es instinto, apartarse del tembladeral, salir del pozo ciego. El humor es la libertad negativa, el poder de revertir la irreversibilidad trágica, el poder de menoscabar lo magno, de retenerse ante el reborde impulsivo, de combatir el imperialismo sentimental, de refrenar toda excitación cancerosa. El humor es el arte de la superficie, de la tangencia, de la ductilidad. Vacuna contra la opresión del pathos intransigente, el humor restablece la indeterminación, la incertidumbre, el sentido nómada, rompe la imantación, la polarización del éxtasis, rompe el arrobamiento, la reverencia, el delirio, la vectorialidad compulsiva de la pasión” (1981: 769)

Susana Gómez

VER: Juegos de palabras; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

CORTÁZAR, Julio (1962) *Historia de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Sudamericana.

- (1963/1981) *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1967) *La vuelta al día en 80 mundos*, México, Siglo XXI.
- (1979) *Un tal Lucas*, Buenos Aires, Sudamericana
- (1991) *Rayuela*, Edición Crítica, Colección Archivos, Bs. As., París, Madrid, México, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALCA XX, 1991, Universidad de Poitiers.
- (1994) *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.
- (1999) *Último Round*, México, Siglo XXI 1.^{ra} ed.: 1969.
- CORTÁZAR, Julio y PREGO GADEA, Omar (1996): *La fascinación de las palabras*, Barcelona. Alfaguara.

Enrique Pinti

Escritor, actor de teatro, de televisión, columnista de radio y del diario *Clarín*, se destaca en el campo artístico nacional por una particular utilización del ***humor** político. En su libro *Del Cabildo al shopping. Pesadillas de la historia argentina* (2000) realiza una lectura humorística de la historia argentina seleccionando acontecimientos, personajes y representaciones de la cultura nacional vinculados a la esfera política para proyectarlo a la actualidad. Dicha lectura combina en un entramado complejo e indiferenciado distintas formas de producción humorísticas, todas interrelacionadas. Estas son: la ***parodia**, el pastiche satírico, el travestimiento, la ***ironía**, entre otras.

Tales modos de producir humor a partir del uso de estos procedimientos están articulados en el texto mencionado por dos estrategias básicas. La primera consiste en la construcción de un tiempo onírico referido al sueño y a las pesadillas, en donde ocurren los acontecimientos o situaciones narradas, cuya función es presentar una distancia temporal para contar los hechos históricos:

“Curiosamente o no, según como se mire, mis pesadillas eran con una materia que muchos odiaban y yo idolatraba: la vieja y peluda Historia argentina” (2000: 9).

La segunda estrategia consiste en la configuración textual de cada capítulo como un todo continuo, con una sintaxis y diálogos entrecomillados que aseguran la comprensión del lector pero, al mismo tiempo reproducen la estructura del monólogo y representan el mecanismo del inconsciente en el cual se producen los sueños.

Algunos ejemplos de las formas y procedimientos humorísticos:

a) La ironía:

“Yo estaba en un gran archivo. Kafka hubiera sentido escalofríos al ver la inmensidad de ficheros, pilas de expedientes carcomidos por alegres ratas y, sobre todo, por el olor rancio que emanaba de los múltiples y laberínticos pasillos. (...) La puerta de mi oficina era mitad madera, mitad vidrio opaco donde estaba inscripto: “Oficina de reciclaje histórico nacional, si usted ha sido un oprobio, pase por esta dependencia y verá que nada se pierde y todo se transforma” (21).

Este fragmento combina la ironía con el pastiche satírico al hacer referencia a la obra literaria de Kafka y al principio científico de la ecología en relación con la preservación de los recursos naturales.

b) La parodia:

“Era un cementerio en blanco y negro. (...) Vi bajar enojadísimo a Sarmiento. O sea que ví al único Sarmiento que durante años yo creí que existía. Estaba hecho una furia y me espetó: “¿Qué venís a hacer acá? ¿Venís a cerciorarte de la existencia de mi hijo natural?” (37-38).

c) Pastiche satírico y travestimiento:

“La rata mayor, capitana del grupo, me mira fijo y, en el mejor estilo Walt Disney, me habla en un castellano neutro tipo doblaje de dibujo animado del Cartoon Network: “Oye, chico, deja ya

de asombrarte por nuestra masiva presencia en esta ciudad. Veo tus ojos desorbitados como si hubieras visto a Lucifer. Ya no te escandalices por tan poco, no seas “menso”. Sólo síguenos que te haremos redescubrir el lado oscuro de la misteriosa Buenos Aires” (pág. 11).

Mediante estos procedimientos característicos del humor político, Pinti realiza una lectura crítica de la historia nacional para derivar de allí consecuencias, comportamientos y situaciones recurrentes en la actualidad.

Marcelo Moreno

VER: Burla/Burlesco; Chiste; Cómico (lo); Gag (del cine a la literatura); Hortensia y Cognigni; Humor ante la ley; Humor, política y censura en Argentina; La risa en el teatro argentino de Postdictadura: lineamientos para un programa de estudio.

BIBLIOGRAFÍA:

PINTI, Enrique (2000) *Del Cabildo al shopping. Pesadillas de la historia argentina*, Buenos Aires. Sudamericana.

Roberto Fontanarrosa

Juan Sasturain propone algunas reflexiones en torno a la producción del escritor y humorista argentino Roberto Fontanarrosa. Según Sasturain, el autor considerado trabaja fundamentalmente a partir de la utilización de la ***parodia** en tanto forma humorística básica, constituyendo un espacio de creación personal con características distintivas. Frente al alejamiento de una literatura definida por el canon de autores consagrados, el escritor rosarino desarrolla una actividad de escritura que, al recortar aspectos de la realidad y visiones de mundo que la componen, selecciona el ***humor** como proyecto cultural y forma estética, desde el cual imprime un tono y una mirada para el abordaje de esa realidad.

Fontanarrosa se distancia de las formas simples de producir humor centradas en la imitación puntual, la ***caricatura** (lo que podría denominarse mimesis humorística) para ofrecer una mayor complejidad al momento de reírnos. Cuando escribe relatos, incluso si es una ***historieta**, es fácil reconocer la presencia de un modelo, de ciertos códigos, que configuran modos de representaciones culturales y pautas de comunicación socialmente establecidas.

En la imagen inicial del *Inodoro Pereyra* es posible advertir el modelo de una “mano Martín Fierro de Castagnino” para mostrar en el *Inodoro* actual un cambio paulatino hacia un “clima Molina Campos”. A partir de estas variaciones y transformaciones el texto sigue otros caminos, homogéneos o correlativos con esa transformación. Lo mismo sucede con las primeras secuencias narrativas de *Hortensia* durante el año 1972, en las cuales se detectan los mecanismos expresivos del western “spaghetti” (imágenes, encuadres, planos), del policial negro o de las series de acción televisivas.

De esta manera, la parodia en Fontanarrosa no aparece como una estrategia humorística más, sino que es una dinámica válida en sí misma, un proyecto estético y una forma aparatosa de percibir la realidad atravesada por el lenguaje y los medios masivos de comunicación. El humor del escritor argentino se constituye así en un pivote para dialogar, interpelar y repensar nuestras tradiciones culturales.

Con relación al proyecto estético-humorístico que engloba a *Inodoro Pereyra*, la historieta constituye, en su primera etapa de elaboración, una parodia que exageraba los giros lingüísticos y los estereotipos del mundo gauchesco. El procedimiento paródico se realiza a partir de una combinación de lugares comunes del radioteatro gauchesco que el autor escuchaba en su infancia, la jerga nativista y el “lenguaje festivalero” a la manera de Armando Tejada Gómez. Este modo de leer una zona de la tradición nacional se corresponde con algunas características formales de la historieta: la línea finita y pelada con la cual simbolizó, en los cuadritos, el horizonte y la chatura de la pampa. La vinculación entre experiencia personal y arte en este caso no resulta significativa ya que el mismo Fontanarrosa admite no conocer nada del campo.

La historieta de la primera etapa (década del 60) era gráficamente más trabajada; las tomas, cinematográficas (primeros planos, planos y contrapicados, contraluces). También la alternancia de trazos más fuertes para los rasgos del gaucho y más débiles si se trata de personajes de elevada posición social. Asimismo, los juegos con los bordes de los cuadros y la manera de elaborar las texturas: el enojo hace que a los protagonistas se les hinche la yugular o se les llene la cara de puntitos de ira.

La evolución gráfica de *Inodoro* transita en sus inicios desde los ojos achinados y los caracteres físicos de *La guerra al malón* del Comandante Prado, en la versión del pintor Carlos Alonso. Después el personaje enflaquece y luego los ojos se le vuelven saltones, la boca más dientuda, al estilo de los paisanos ilustrados por Molina Campos.

La segunda etapa (décadas 70 y 80) cuando la historieta emigra de *Hortensia a Mengano* y de allí a *Siete Días* comienza a percibirse una voluntad de narrar las aventuras por entregas, a partir de recursos que imitan burlescamente a los del folletín y el radioteatro.

En las historietas de Fontanarrosa, el cierre ***cómico** suele ser secundario, dado que el efecto humorístico no se sintetiza exclusivamente en el final sino por la vertiginosa acumulación de ***chistes** previos. La ocurrencia chistosa aparece cuadrado por cuadrado.

La tercera etapa (décadas del 90 hasta el momento en que el autor dejó de dibujar) muestra la desaparición relativa de la parodia de otros discursos para hacer ingresar el tratamiento directo de situaciones y personajes del día. Pereyra se ha desintelectualizado para crecer periodísticamente. Ya no hay casi narración, hay chistes sobre la deuda externa, los prófugos de la justicia, el antidoping y los políticos. El elemento visual ha cedido su protagonismo y se subordina estrictamente a las necesidades del diálogo. Inodoro se ha convertido en un antihéroe porque según Fontanarrosa es “un tipo como tantos que hace lo que puede y no lo que quiere. Que reacciona como cualquiera de nosotros, pero que, por sobre todas las cosas, es un tipo digno”.

Marcelo Moreno

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX; Hortensia y Cognigni; Humor gráfico; Humor, política y censura en Argentina.

BIBLIOGRAFÍA:

FONTANARROSA, Roberto (1998) *20 Años con Inodoro Pereyra*, Introducción de Judith Gociol, Bs. As., Ediciones de la Flor.

SATURAIN, Juan (1987) “Diferencia entre parodia y caricatura” en cuatro Notas al pie, revista *Crisis*, Buenos Aires.

Risa y aire fresco en la Córdoba de los 70

Teatro, humor y política

“La risa parece ser la reacción más inmediata cuando, tras una larga noche en la que al parecer se nos cerraban todos los caminos, respiramos el aire puro de la libertad”

(Watzlawick, 1994: 55).

El ***humor** es una estrategia diferenciadora que conjuga política, estética y pedagogía en el teatro universitario de la Córdoba de los setenta. Analizamos el humor en textos y prácticas espectaculares del *Teatro Estable* de la UNC (*TEUC*) y del grupo independiente Libre Teatro Libre (*LTL*)⁸⁵. Estos dos grupos, al igual que *La Chispa* y *Teatro Estudio Uno* –de los cuales nos ocupamos en otros trabajos– son parte del “nuevo teatro cordobés”, conforman el fenómeno de renovación teatral que los medios gráficos de la época reconocían en relación con transformaciones del sistema de producción teatral, más vinculados a la realidad, para constituir un tipo diferente de recepción, acercando arte y vida, aportaron nuevos aires de libertad en los últimos tiempos de la dictadura de Onganía y del gobierno de facto de Levingston y Lanusse.

En el teatro universitario y en las producciones ligadas a la Universidad que se muestran en público entre 1970 y 1974, encontramos que el humor es más que un recurso y es tanto una estrategia de experimentación cuanto un instrumento de crítica al sistema intersubjetivo que cuestiona⁸⁶. En la modalidad de trabajo propia de los setenta, el humor opera como crítica liberadora, a veces paródica y cruel, que denuncia la violencia generada por el autoritarismo, los conflictos irresueltos de una sociedad conservadora, con sectores progresistas, modernizadores, y como arte colectivo y político invita a la reflexión. El teatro cuestiona el contexto sociopolítico y muestra así el carácter perturbado de las interacciones (Watzlawick *et al*, 1973) y mediante el humor exhibe, distanciadamente, la transitividad con lo real que se repudia, y cómo se mantienen las prácticas de dominio para sostener un sistema inequitativo.

En los textos dramáticos y pre-espectaculares reconocemos dos dimensiones valorativas: lo que se critica y desea cambiar, y lo que se busca como posible. En esa confluencia entre arte y crítica a lo real, la alusión por la ***parodia** o el ***ridículo** funcionan como antídotos de los dogmatismos y autoritarismos, y el humor como liberador alcanza en el teatro su sentido pleno y productividad política.

En escena, el cuerpo actúa y constituye el espacio donde se manifiestan y realizan los conflictos, como se describe en “Humor, crueldad y distopía...” de Musitano. Este estudio de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal/*TEUC*, 1970) expone cómo el teatro crea una

⁸⁵ Nuestro estudio tiene en cuenta textos dramáticos, entrevistas a teatristas y demás hacedores del teatro de la Córdoba de los setenta, archivos de prensa gráfica, fotos, grabaciones de puestas en escena, etcétera. Así tratamos de anular, en parte, el carácter ausente que implica la reconstrucción histórica de puestas alejadas temporalmente. Sabemos que nuestra propuesta es hipotética porque atañe a ese *teatro ausente* (De Marinis, 1997), pero acerca datos objetivos cuando aplica el análisis discursivo y vincula la producción al imaginario transgresor de los setenta.

⁸⁶ Si bien el *TEUC* podría reconocerse como elenco oficial por ser el grupo que, desde el Rectorado, tenía presupuesto, salas, programación anual, por su inserción en el *nuevo teatro cordobés* y por sus opciones artísticas e ideológicas evidenciadas a partir de 1970, el *TEUC* no resulta atado al sistema sino que más bien opera en apertura y a veces como resistencia.

instancia *performática* por/para el juego teatral, mientras que en “*Algo por el estilo* (1974, LTL), humor y política...”, se analiza lo lúdico, los ***juegos de palabras** y la parodia, a partir del nuevo contrato y complicidad con el público.

Por su carácter representacional, cuando el teatro pone en escena interacciones, conflictos y comportamientos paradójales, alcanza en su artísticidad la mayor eficacia. Pasiones y saberes producen placer y además adviene lo reflexivo, tal como describe Fobbio en relación con la obra de Brecht, al estudiar “La parodia teatral para la metacomunicación social”. Su análisis de *El que dijo sí - El que dijo no* (Brecht/TEUC, 1973) presenta diferentes formas del humor en relación con la comunicación, el teatro y la institución Universidad, evidenciando la perturbación escénica y social, pero también la salida al desequilibrio abierta por el debate, así como la posible transformación de la crisis.

Advertimos como rasgo identitario que la manera de construir el mundo como *ciudad de frontera* (Aricó en Crespo, 1999) se articula en el ejercicio del arte con una proyectualidad utópica que va tras los problemas y tensiones de la Córdoba moderna y tradicional, redimensiona las interacciones y los modos de comunicar valores, ideas y formas de divertir/liberarse. La propuesta artístico-política no siempre es explícita; si bien el juicio crítico de actores y demás teatrístas universitarios proviene de la observación, documentación, debate y recusación de lo histórico y social, en rechazo de la tradición teatral argentina y europea, es apertura a lo latinoamericano. Esto es evidenciado por el sistema de creación colectiva en su recusación del capitalismo, la propiedad intelectual y jerarquías en la producción teatral. En ese momento se busca movilizar/concientizar para la acción y reflexión, pues el arte posee un poder de integración ciudadana, como más adelante desarrolla Patrignoni en “Esa risa loca...”. A partir del texto de *Señorita Gloria* (Athayde/TEUC, 1971) analiza de qué manera la provocación de la risa (nerviosa, de reconocimiento entre pares, entre otras) motiva la especulación en torno a las situaciones expuestas en escena que, generalmente, se dejan fuera del *círculo conversacional* por tabúes o inconvenientes.

En los tres artículos nombrados el estudio del humor muestra que, a través de distintas formas como la parodia, la ***ironía**, la ***burla**, el desconcierto, la parábasis y el ridículo, se promueve el debate sobre las situaciones de violencia que suceden en la cotidianidad (en relaciones de poder, institucionales, familiares o de pareja). Asimismo resalta el trabajo teatral y la consolidación de una identidad crítica que pone, en primer plano, objetivos neovanguardistas, sociales y políticos para transformar la realidad.

Adriana Musitano
Laura Fobbio
Silvina Patrignoni

Humor, crueldad y distopía en una puesta en escena y apropiación revulsiva del *TEUC*

El arquitecto y el emperador de Asiria de Arrabal (*TEUC*, 1970)⁸⁷ alcanza –a través de situar temporal y espacialmente los actos e imágenes– significaciones de *verdad* (en el sentido de Benjamin, 1973), y más se comprende esto cuando se produce en una determinada ciudad (Córdoba), época (a un año del Cordobazo) y con un grupo específico (elenco universitario).

Para dar cuenta del anclaje temporal del texto de Arrabal, en primera instancia, nos detenemos en aquellos puntos en los que el texto pre-espectacular se actualiza para lograr un mayor acercamiento a los espectadores. Observamos el uso de insultos, típicos del habla argentina, que unen lo afectivo y apelativo. En las figuras espaciales del texto, destacamos el *entre*, lo insular, ese espacio diferente con rasgos tópicos para la transformación o bien de tono paródico, pues la acción y relación del Arquitecto y el Emperador en la isla invierte tanto la historia de Robinson y Viernes, cuanto la de Pigmalión y su creación. Allí, en ese *entre* el mundo civilizado y el mundo salvaje se produce el vínculo entre los dos personajes. En el *entre* bufo y terapéutico, en cambio, se configura la faz libertaria del texto, acorde a las expectativas de la época y contra la represión sexual, valores y vínculos tradicionalistas con la familia que se cotejan con el Estado.

Por ello, si se trata de pensar lo crítico y lo utópico en relación con el espacio aparece el *entre*, neutro y liminar, no habitual: la isla desierta. Por un lado tenemos el mundo donde vive el *Arquitecto*, diferente del mundo del *Emperador*, en el que se aprecia el consumo, los rituales vaciados de sentido, los *lever* de esa sociedad cortesana que se describe como Asiria o aquella alienante que se conoce con el testimonio de la supuesta esposa/arquitecto del oficinista/emperador.

La obra en tono paródico ubica los *entre* el poder autoritario y la anarquía. La acción incursiona en lo pautado como tabú, sea por los travestismos de los actores o por los juegos teatrales y cambios de roles. Se trabaja en un orden de ruptura en coherencia con los procesos de transformación que eran propios de la época, tal como lo conocemos por distintos estudios sociológicos, históricos y estéticos (Casullo, 1996, Marcuse, 1968) y por los dichos de quienes participaron de la producción y hecho estético (entrevistas a Lancestrèmere, Devetach, Brandán, entre otras). Afirma Nicolás Casullo (1996) que

“En los 70’ puede decirse se instituye el debate político-intelectual, informativo-mediático y teórico-conceptual que redefine y encauza la comprensión de las cosas del país. Queda trazado un surco profundo de lectura desde lo nacional, aún por encima de posteriores gestiones, gobiernos y programas y de las propias defecciones peronistas”.

⁸⁷ El grupo de *Teatro Estable* era parte del Dpto. de Teatro de la Escuela de Artes (UNC) y, como en otras puestas, en esta obra participan actores egresados, docentes y estudiantes, siendo el profesionalismo un rasgo de la identidad universitaria (para más datos de este grupo véase Musitano, Zaga, 2002). Desde la institución, el *TEUC* tiene, como objetivo central, la difusión de obras de excelencia, dar a conocer textos de autor con repertorio moderno, transgresor, neovanguardista, con ruptura de los valores y la moral burguesa. El trabajo experimental fue la constante, el *TEUC* innova en maquillaje, vestuario, actuación y escenografía y el trabajo del grupo deja una importante huella. Textos y puestas continúan de modo político lo que se había planteado en la vanguardia del Di Tella, a través de directores como Petraglia y Villanueva, también directores invitados en 1971 y 1972-1973, respectivamente. Por ejemplo, en 1970, Andreone y Romeo tratan de unir experimentación y compromiso; así, aún después del golpe del 1976, trabajarán juntos en el exilio, en una obra política sobre la problemática obrera.

Tratamos de acercarnos a ese teatro ausente, desde la textualidad dramática y los documentos de la puesta, escritos y audiovisuales, asimismo a las relaciones con el público, considerando actos e imágenes en el espacio teatral, modos de actuación, maquillaje, vestuario, al igual que valores y roles interactuantes.

Si ubicamos el espectáculo en el espacio de cámara de la sala, el uso del cuerpo y gestualidad desenfadada muestran, como posible, un contacto intenso y de mucha cercanía con el público. Si tenemos en cuenta la puesta en escena –acorde con la propuesta del texto de Arrabal y con la experimentación actoral ligada a Grotowski a partir de su director José Luis Andreone– podemos inferir que se cuestiona la teatralidad tradicional y que el divertimento y moral burguesa devienen en acto ritual, produciendo en el Teatrino un acontecimiento. Seguramente la revuelta popular, parte del horizonte de expectativas del público, ingresa provocativa (social, psicológica o políticamente) como condición, y si bien puede que no determine la producción, sí haya transfigurado las líneas de interpretación y recepción, al ser parte del contexto⁸⁸.

La obra de Arrabal es esencialmente distópica, su teatralidad resalta lo efímero del acto escénico, la fábula no lineal y fragmentaria se organiza con imágenes oníricas, surreales, fantasías eróticas y miedos y los actores más que representar, actúan ante los espectadores. Según las fotos, los dos egresados del Dpto. de Teatro, Gianuzzi y Tranchet, parecieran que no interpretan al Emperador y Arquitecto sino que juegan roles, sociales y psicológicos, mudan de amo a esclavo, de madre a hijo, de monja a juez, ellos *hacen* constantemente, no representan mimética sino distanciadamente la historia y personajes. Esta puesta del *TEUC* innova y resignifica las relaciones de poder en el trabajo, la familia y la política. Sabemos que cuando se toma conciencia de estar dentro del teatro trastoca el espectador su rol, toma distancia, porque el espacio y los actos lo llevan a mirarse como público, desnudado por la inmersión/extrañamiento en la escena. Seguramente ese movimiento crítico produjo reacciones, sensaciones, pensamientos. Esta autorreflexividad (Brewer, 1981: 121-138) y modalidad paródica, junto con la percepción del espacio promovieron una experiencia teatral para el saber objetivo y metateatral. O sea, algo más que una instancia ficcional y transitoria. Si bien referimos los efectos posibles que la actualización textual plantea, inferimos que por la apuesta experimental se violentan valores y creencias morales, acercándose a esa doble dimensión política y estética en la que el teatro opera como *verdad imaginaria* y juego liberador, permitiendo al público, a una ciudad, que se mire en su hacer ciudadano. La actualización en palabras, frases, modismos y gestos del lenguaje de Arrabal construye un hacer comunicativo que

⁸⁸ Un año después del *Cordobazo*, el 19 de junio de 1970 se estrena *El arquitecto y el emperador...* en un tiempo difícil, de gran efervescencia política y, en el caso, de la trayectoria del elenco, de consolidación y reconocimiento de su producción. La sociedad, cordobesa y argentina, en estado de disconformidad, intenta salir de una dictadura y vive una situación de desorden, ingobernabilidad (pensamos en los recambios militares después de la revuelta popular de 1969 y en los esfuerzos para dejar el poder a través de lo que se llamó el *Gran Acuerdo Nacional*). La insatisfacción por el fracaso de las políticas del gobierno de Onganía devino en movilizaciones estudiantiles, sindicales y actividad de los grupos armados. Esta sociedad activista y conformada antagónicamente (Mouffe, 1996) experimenta a la vez un proceso de modernización y de militancia revolucionaria, con tendencias en contra del capitalismo, la dependencia del imperialismo y la injusticia social, y por la distribución de la riqueza. Por otra parte, sabemos que comienza el accionar de grupos conservadores, de derecha, ligados a distintas fuerzas institucionales y al poder represivo, militar y paramilitar, que buscaban a su vez imponer *su* orden, *su* disciplina en distintas prácticas autoritarias, en defensa de un sistema económico, político y social de tipo liberal, que triunfaría en 1976. Además son parte del contexto del estreno las encerronas al director de la Escuela de Artes, las protestas y la salida de los alumnos disidentes del Dpto. de Teatro, que luego serían parte del grupo LTL, propulsores de la creación colectiva contra el teatro de autor y a favor de la unión de las dos vanguardias y de lo latinoamericano.

interpela al público, lo mismo que los juegos teatrales, cuestionando lo teatral como divertimento burgués crean un *convivio* (Dubatti, 2003), efímero, sacro y hereje.

El *TEUC* en los cinco primeros años de la década del setenta se formó y consolidó como parte del *nuevo teatro cordobés* y en sus producciones unió calidad, ***humor** y vanguardia a compromiso político. En esa trayectoria *El arquitecto y el emperador de Asiria* es clave, recordada aún por quienes se oponían al teatro de autor, que propulsaban lo colectivo, un teatro didáctico y político. La obra se produce en el clima de disconformidad contra la Universidad, en un espacio teatral universitario muy particular y de cambios pedagógicos, que un año antes había congregado en la víspera del Cordobazo a estudiantes, militantes, sindicalistas y obreros; en ese año se había expulsado a María Escudero y dejado en condición de alumnos libres a los estudiantes que la acompañaron y que justamente crearon el *Libre Teatro Libre*.

Esta problemática universitaria permite pensar en la asignación de sentidos que de ello se deriva. En el Programa de mano que se usa en 1970 se citan dos párrafos de Herbert Marcuse, de *Eros y Civilización* (1968), de los cuales extraemos algunas claves de interpretación, basadas en cuestiones que implican una “lectura” del mundo moderno de los años sesenta, con conceptualizaciones que, seguramente, incidieron en quienes participaron del proceso de producción y en la puesta en escena como asimismo en quienes antes o después de la obra leían esas instrucciones de lectura. Estas, de alguna manera, son claves pedagógicas y aseveraciones críticas, más si se las piensa insertas en el programa de un elenco universitario. Los conceptos claves que se toman de Marcuse son los siguientes: 1. A mayor progreso más falta de libertad. 2. Una industrialización mayor aumenta el dominio del hombre y su destructividad. 3. Una producción cultural valiosa y asimismo importantes logros en la ciencia y en la técnica no impiden ni la violencia ni el horror. 4. No es posible separar la psicología de la filosofía, ni la sociología de la política: según Marcuse para curar los desórdenes personales es necesario referirlos a lo más general, social y político.

La violencia de las interacciones se vincula con la proyectualidad utópica cuando se presenta como *distopía* y conciencia crítica exacerbada, destinada a movilizar al espectador a través del acto, lenguaje, gestos y tensiones dramáticas. La efectividad de este tipo de teatro posibilita nuevas apropiaciones políticas en el mundo de la ficción (más que un doble del real) que produce ***absurdo**, terror, asco, pánico y crueldad. El teatro como experiencia medianera, entre lo real e irreal, devuelve densidad al cuerpo del espectador si se piensa que acaecen los primeros desnudos de hombre más un reiterado travestismo y alusiones desprejuiciadas de homosexualidad y crimen, trasgrediendo ley y moral. Pensemos en las tensiones entre la Córdoba docta, eclesial, frente a la puja modernizadora y a los intentos revolucionarios de tipo popular.

En la obra la figuración acerca lo imaginario, onírico, apocalíptico, fantástico a lo realista, verosímil, religioso y surgen figuras retóricas contradictorias que en su coexistencia desmontan la experiencia de la modernización capitalista y del consumo, como también la efectividad de salir de lo intrapsíquico por la paradoja⁸⁹. Ante esta textualidad y una actuación despojada de lo accesorio y crispada por los enfrentamientos, suponemos un contacto intenso entre escena y sala, la permeabilidad entre una y otra, la ruptura de la cuarta pared y que en esa intimidad perturbadora creada por el espacio de cámara, los cuerpos y gestualidad de la puesta devienen en acto ritual y se produce el teatro como acontecimiento.

⁸⁹ Esa especie de manifiesto vanguardista que son las dos citas de Marcuse incluidas en el programa de mano, dan cuenta de cómo se presenta en Córdoba la obra de Arrabal, en una pequeña sala de teatro universitaria, a pocos años de conocida en París. Esta novedad y la trasgresión implícita en el texto dejan en claro que lo moderno y emancipatorio son rasgos identitarios del *TEUC*.

Nos explicamos, la sala estaba dispuesta de manera experimental, no habitual al edificio, rompía la distribución a la italiana –tal como querían los autores del *teatro pánico* (Arrabal, Topor, Jodorowsky)–, incluyéndose al espectador desde distintos puntos y accesos. Dice Jodorowsky:

“Desde el punto de vista arquitectónico, sea cual sea la forma que tengan, los teatros están concebidos para actores y espectadores; obedecen a la ley primordial del juego, que consiste en delimitar un espacio, aislar la escena de la realidad, y por eso mismo imponen (principal factor antipánico) una concepción a priori de las relaciones del actor y del espacio. Antes que nada el actor debe servir al arquitecto y después al autor. Los teatros imponen movimientos corporales, aunque en general sea el gesto humano el que determina la arquitectura” (2007: 48).

“La finalidad del teatro: provocar accidentes. El teatro debería fundarse en aquello que hasta ahora hemos denominado <errores>, accidentes efímeros (...) Las únicas huellas que dejarán estarán grabadas al interior de los seres humanos y se manifestarán en cambios psicológicos. Si la finalidad de las otras artes es crear obras, la del teatro será cambiar a los hombres, si el teatro no es una ciencia de la vida, no puede ser un arte” (59).

Estas palabras, en consonancia con el manifiesto de 1966 que hiciera con Arrabal, lo van a llevar a un teatro terapéutico, al happening y a provocar “accidentes”. Pareciera que se cumple la fábula de la obra que analizamos. Así se participa y mira a los otros en ese *estar siendo* en el teatro. El escenario irregular, en su forma de “Y” griega, abre sus brazos al ingreso del público conteniendo la tarima mayor, enfrenta a los espectadores a la escena y, a ambos lados, a otros espectadores. A cada lado de la columna de la “Y”, ingresan público y actores, conectando con la cabina técnica, se distribuye la circulación de los actores en una pasarela (brazos de la Y) que se relaciona con las gradas de izquierda y derecha en las que también se ubicaba al público. En la planta de la sala comprobamos que las medidas (12 m de ancho x 10 de largo y 4 de alto) y la distribución de movimientos muestran cómo se rompe con la sala a la italiana y que se logra que el público participe desde que ingresa. Es decir, habrá quienes un día se ubiquen al frente de la cabina técnica y el convivio teatral será de una manera, si están a la izquierda será otro, si es a la derecha uno distinto y más si se modifica la cercanía o distancia entre las pasarelas de los actores y el público. Lo relativo y las distintas perspectivas de lo mismo aparecen condicionados espacialmente. El público participa de los movimientos de los actores y en ese recinto pequeño, en este caso para no más de cien personas, seguramente se altera cuando los actores se desnudan, caminan, se visten, asumen roles diversos, juegan a ser esposa, monja, juez... Los vínculos entre madre/hijo; emperador/súbditos; amigos/enemigos son contruidos, se reproducen los roles de dominador/dominado, se intercambian y lo efímero de todo hecho teatral se acentúa espacial e ideológicamente y ello aumenta con el desarrollo paradójico de las relaciones entre el arquitecto y el emperador, el devenir otro, por los cambios de roles y juegos teatrales, muy cerca del público. En este uso del espacio no puede dejar de advertirse la autorreflexividad que conlleva tal hecho teatral.

Los espectadores pueden verse siendo lo que son y por tanto ven a otros mirando a quienes teatralizan, por ello la doble máscara de lo real/ficticio subvierte el ocultamiento del orden social y desordena lo establecido. Sabemos por experiencias recientes cómo esta modalidad metateatral moviliza, hace crítica la recepción, distancia y por la reflexión metartística se impide la ilusión, deconstruye la mimesis, rompe el *como sí*, no al modo de Brecht pero sí al modo del absurdo, resaltando su carácter de realidad construida. Esto aparece de otro modo en el *Teatro Pánico*, se enriquece el tiempo ritual del teatro, resalta lo que acontece y da marcas de esa sacralidad del instante irrecuperable que los espectadores pueden o no tomar.

El actor no ilustra con su cuerpo, *ejecuta* (Pavis, 1998). El acto único cuestiona el teatro como divertimento. Si el cuerpo deviene en “materia autorreferencial” se lo percibe en la cercanía del

espacio con toda la sacralidad y más cuando el maquillaje, vestuario y escenografía distancian. El cuerpo actúa y es el espacio de los conflictos, deja el *como sí*, subvirtiendo el teatro para la contemplación, y por el juego teatral crea una instancia *performática*. Este juego y la experimentación estética revelan que la búsqueda de esa verdad imaginaria/real en el teatro provoca otro uso del cuerpo y del espacio. Además, los devenires otros, por el juego erótico, sexual, social, judicial y la confusión de roles devienen rituales e implican actos como la tortura, auto paliza o canibalismo. Más que la imagen y la palabra que representarían, son distancia de lo real-social, el cuerpo trae el pensamiento no causal y desordena la lógica.

Algo por el estilo (1974, LTL), humor y política: el arte y los artistas

Algo por el estilo es una creación colectiva del grupo independiente *Libre Teatro Libre (LTL)*⁹⁰ puesta en escena en 1974, en el Teatrino de la Ciudad Universitaria, en esa Córdoba convulsionada por las tensiones entre los proyectos revolucionarios de la izquierda y las intimidaciones, secuestros y persecuciones de la extrema derecha, especialmente de la Triple A. En ese contexto la obra reflexiona sobre el arte, los artistas y sus vínculos con la sociedad. De allí que nos parezca –además de un hito importante en el nuevo teatro cordobés de los setenta– un documento por el cual se puede conocer el humor en relación con la problemática arte-política.

Para nuestro estudio contamos con dos documentos fundamentales, uno, el texto mecanografiado –documento de trece páginas, cedido por Roberto Videla, en el cual hay veintiséis sketches, en la Primera Parte son veintidós y en la Segunda Parte, cuatro– y el otro documento es el programa de mano, que da importantes datos para conocer qué contrato de recepción se establecía con el público. Para reforzar su comprensión, contamos además con notas periodísticas que contextualizan el espectáculo.

En el programa de *Algo por el estilo*, se presenta a los actores con nombres de ficción y ello posibilita un contrato diferente respecto del uso de lo testimonial⁹¹, al que el grupo tenía acostumbrado a su público: inicia la relación desde la no solemnidad y lo lúdico. Es evidente la ***ironía** hacia otras formas de comunicación mediática y posibilita el registro de la ***parodia**, del juego con lo grandilocuente, manifiesto en la remisión a ciertas fiestas, palabras y gestos de los presentadores, mostrando lo ***ridículo** y anticipando el carácter de la creación colectiva de la que serán partícipes, disfrutando, conociendo y liberando por la ***burla** y el humor lo enojoso de ciertas prácticas sociales.

Un singular paratexto figura también en el programa de mano donde se pone en cuestión lo académico y la vacía formalidad de ciertos estilos. Por ello se hacen citas con las que el grupo se mofa del arte culto, clásico y de saberes consagrados, con ***juegos de palabras**, a nivel del sonido y sentido, y con referencia a personajes conocidos por el público o a géneros y estilos usados por los artistas, sea dentro de la vida cotidiana o en ámbitos profesionales. Las palabras puestas al revés o combinadas de modo arbitrario, mantienen siempre una relación de semejanza y sirven para situar al espectador frente a la imitación paródica de los medios de comunicación, la radio, el cine o la TV, y refieren a géneros y estilos románticos, lúgubres o terroríficos.

En dicho programa de mano aparecen el *currículum* o biografía de los personajes/actores con el que ingresan los espectadores a un “contrato” y recepción diferentes. Implica que el público

⁹⁰ Esta es la última creación que el grupo hace en relación con el humor. Luego, en 1975/76 estrenarán en Venezuela *El Rostro* que presenta la problemática del exilio y cómo incide la política en las subjetividades.

⁹¹ Sobre este tema en general y la obra *El fin del camino*, en particular, véase Musitano-Zaga (2000).

participe, busque entre los actores a quién le corresponden esos datos, verifique si el *curriculum* es fraguado o cierto. Entonces, se genera desde antes de la obra un juego, se vuelven permeables sala y escena, se motiva la complicidad participativa. Se ordenan nombres de pila de actores famosos del cine de Hollywood, tales como Boris, Doris, Lili con otros que no presentan ninguna relación o la establecen desde lo absurdo o vulgar, tales como Magenta, Vilmo o Chacón. Con Vilmo se alude al personaje de TV, de *Los Picapiedras*, cambiándole el género. Si a ello les sumamos los apellidos y palabras comunes, el resultado es ridículo en la combinación y resonancia de las acciones concretas o sutilezas que representan. Así Machuca es el apellido de Marlon o bien a una palabra grosera se la da vuelta, jugando con ese modo habitual del argentino de hablar al *vesrre* se corre la línea del pudor. Boris Chacón alude a Boris Karloff, actor de películas de terror que, según la “biografía” presente en el programa, resulta ser un hombre de provincia, “impulsor tenaz del grupo vocacional *Poetas y Coraje* de San José de la Dormida...”. Otros nombres y trayectoria de ficción motivan a relacionar los personajes que se verán en escena con estrellas del cine argentino como Isabel Sarli, que parece cercana a la Cloty Maux, y tal vez Alfredo Alcón sea parodiado por el Vilmo Gala. En estos y otros casos es interesante el juego con la ambigüedad sexual de los nombres, la no correspondencia según su uso genérico, y el travestismo, que aparece en el caso de Lili con la referencia a un varón. Para la última “persona/personaje” de la lista sólo están sus medidas corporales, 90-60-90 en alusión a su físico “perfecto”, adecuado a los modelos anatómicos del mercado.

Esta modalidad irónica de presentación abre con el público varias posibilidades de relación intersubjetivas: unas, no solemnes; otras, de liberación, con ruptura de los tabúes morales y represión sexual.

Como primer dato para la complicidad sala/escena, decíamos que no aparecen los nombres reales de los integrantes del grupo, aunque sí el de los técnicos, de los cuales dos pertenecen al equipo de profesionales del *TEUC* (Gianuzzi y Lanestrèmere), por lo que es significativo el acercamiento con el espacio y medios del teatro universitario y eso queda explícito ante el público. La ausencia de los nombres reales es un dato importante y deja en claro que el grupo instala aquí otro contrato con el público, no sólo desde el humor sino desde otro tipo de crítica social. Los integrantes del *LTL* tenían acostumbrados a los cordobeses a presentarse con sus nombres y apellidos, en tanto hacían teatro documental y político, con distanciamiento y ruptura del teatro ilusionista, en la línea de Brecht, Boal y Buenaventura. Simultáneamente, en la misma sala del Teatrino, estaban presentando otros días de la semana una creación colectiva, *El fin del camino*, en la que si bien empleaban el humor, era predominante lo político y neta la presencia de estos trabajadores del teatro, instalados en la escena y en el texto escrito para la representación, como Castrillo, Bressán, Ferrari, Núñez, Videla, por nombrar unos pocos.

El lenguaje usado, tanto en el programa de mano como en la obra colectiva, es paródico, muestra la ampulosidad y banalidad de un habla solemne, docta. Encontramos el doble sentido, el desenfado, la palabra directa, o datos netamente referenciales, con efectos de real y verdad, sean el número de escuela o casilla de Correo, y que al estar en relación con otras frases pierden ese carácter de verosímiles y devienen absurdos. Observamos así que tanto las ironías del paratexto como las del texto de la creación colectiva que guiara la puesta en escena toman las prácticas con sentido crítico y cuestionan una sociedad que se pretende docta y se muestra “culturosa”, en orden a instituciones educativas y fiestas que se pretenden de excelencia y que no son populares, pues si bien convocan un número grande de personas, esta masividad no es índice de su vínculo con valores

y modalidades propias del pueblo⁹². Lo popular en esa época se definía en otros términos y ese era un debate importante en el cual el grupo *LTL* como asimismo *La Chispa* y miembros de *Canto Popular* participaban y generaban, discutiendo el cómo y el para qué del arte⁹³. Estos usos irónicos en ese contexto pudieron no haber sido chocantes, ya que estaban avalados por la construcción colectiva de un nuevo sentido de lo popular, no folclórico ni nacionalista, con apertura de lo regional a lo latinoamericano, y se entendía además que el humor operaba como liberador y cuestionador de prácticas.

La obra toma personajes tipificados: el “prisionero”, los “guardias”, la “sacerdotisa”, la viuda, el hombre enojado, o bien madre, hijo, abuela, niños, muchacha, mujer, fotógrafo. Algunos tienen nombre de pila, como la dama que es Emilce y Blas, el caballero. En este fresco social que el *LTL* compone también hay personajes alegóricos, como Cupido, el maniquí y Cristo crucificado. Otros son del mundo del espectáculo, sea del circo, la mujer barbuda y el dueño; del mundo del cine y de la ***historieta** como Tarzán; o de la escena teatral, la diva española. La obra se inicia con un rito y luego la acción corta esta escenificación griega, pues la irrupción de la madre de uno de los actores, ridiculizado y avergonzado en escena, deconstruye la sacralidad del rito. Ella lo desnuda para sacarle la sábana de tela Grafa que él ha robado para teatralizar el sacrificio y así se hace evidente el carácter ridículo de la primera escena. El público escucha una canción en la que se pregunta dónde está el muerto mientras que se persiguen dos actores, y uno le da muerte al otro. La confusión y las discusiones detrás de escena se mezclan con las del escenario y aluden, en forma burlona, tanto a formas teatrales del teatro comercial como a las prácticas de reunión y discusión de los actores no profesionales. Las escenas y contraescenas de los *sketchs* producen el humor por el contraste entre lo ficcional y lo no ficcional (Jauss, 1986). Entre un estilo que es distanciado *per se* (porque es parodia), frente a otro ilusionista, que acerca a lo real, por verosímil. Suena la música lúgubre, se rompe el clima y la canción reemplaza el diálogo entre los actores que siguen persiguiéndose. La distancia se produce además por los recursos no verbales, entre ellos el grito y la acción de dar muerte al otro tras un trasto, así se ridiculiza la escena, según consta en el texto y acotaciones escénicas.

Se anticipa el segundo *sketch*, denominado “Il sono morto”, en el que los personajes actúan al modo de la ópera y dicen una cosa mientras hacen otra: la viuda gime, llora ante el cadáver que se le resiste en su rigidez, y ella con sus movimientos se comporta como un perro. Esta ironía toma un género que la clase media venera y por el cual asiste al teatro en veladas glamorosas. Movimientos absurdos, inadecuados, tanto la mujer/perro como un cadáver inquieto, hacen que contrasten el tono lúgubre de la escena con el uso de los objetos escénicos que desacralizan el rito de despedida, como son el cadáver que se mueve y el carrito/no ataúd en el que se lo conduce. Además, el humor aumenta con el uso de un lenguaje que alude a lo religioso, unido a lo quinésico de los pies del muerto –puestos como los de Cristo en la cruz– que se resisten a quedarse quietos. Vittorio, el marido muerto, aparece en un carrito, con la boca abierta y sus pies moviéndose, golpea a la Viuda-perro y entonces una escena que podría haber producido pena y dolor en los espectadores, genera risa. La metamorfosis de la mujer compone una situación grotesca, destacándose la corporalidad no verbal, gemidos, ladridos y aullidos de la viuda, arrodillada ante el muerto, mientras el público ve los movimientos del cadáver.

⁹² Hay referencias a profesores de piano, escuelas, grupos culturales, premios, actividades poéticas, edición de periódicos, etcétera, que parecieran que dan su legitimidad a los hombres y mujeres y sólo lo hacen de modo formal, vacío, sin conexión con las necesidades y valores populares. Hay un cuestionamiento implícito a quién se considera artista, al cómo se lo “forma” y a quienes son en relación con una sociedad.

⁹³ Destacamos una nota del diario *La Voz del Interior* (Córdoba, 1973) en la que miembros de *La Chispa* se ocupan del tema.

En “La mouette bleue” se produce un encuentro y despedida románticos, parodiándose, por ridícula y melodramática, la acción entre un caballero y una dama. Se trata de la pérdida del amor y de la muerte y así el cadáver se tira al abismo de las aguas. Él parte. Ella enloquece y sale de escena arrastrando una cadena. La historia es simple, los diálogos rebuscados, con diminutivos (*cintilla*), apelaciones inadecuadas y exageradas (*entre nosotros se ha abierto un abismo*), con cambios de registro y desajustes de sexo: a lo masculino le corresponde una voz femenina y viceversa, música dramática con *play back*: lo femenino para él y la voz masculina para ella. Los objetos escénicos resultan absurdos e inadecuados. Asimismo los recursos son tomados de otros géneros y los contaminan. Se alude a sonidos grabados, de olas y de gaviotas, a voces reproducidas tecnológicamente, mientras aparecen aquellos que ilustran los modos convencionales de la escritura de las historietas para indicar ruidos de caída en el agua y besos. Podríamos seguir con la descripción de los veinticuatro *sketchs* restantes, pero más que ello, importa destacar cómo opera su teatralidad virtual, cómo el texto de la creación colectiva indica acciones mal valoradas por los productores, recusaciones de modos de actuación y cómo el público se vuelve cómplice del desmontaje de un teatro viejo que reproduce el sistema de dominio y un aparecer social vacío, distante el arte de la vida y de las cuestiones problemáticas.

Con el humor, el *LTL* pudo transgredir otros mandatos que hacían a exigencias e imposiciones que venían del compromiso social y de la militancia. Los dichos de Videla, Bressán y Ferrari confirman que la libertad de elegir y optar, era un imperativo más fuerte que el *deber ser* de la militancia. Ellos, como artistas, perciben la rigidez del lenguaje político que en una estrecha apropiación de Brecht sólo aceptaba el humor, siempre y cuando fuera didáctico. Pusieron al humorismo como modo de comunicación eficaz y como diferencia frente a otros que también hacían teatro político. Con la parodia mostraban la estrechez de la moral burguesa de un modo más contundente que una tesis expuesta teatralmente o con un panfleto. Lindor, recordando los usos del cuerpo, memora una escena de *Algo por el estilo* (*LTL*, 1974) donde tres monjas luego de cantar un himno a la virginidad se dan vuelta y muestran “el culo al aire”. Videla (en Moll - Pinus - Flores, 1996) expresa que *Algo por el estilo* contrasta con la experiencia de Tucumán: “en un mes hicimos una obra que de pronto explotó, puro humor, puro absurdo, pura locura”. Los actores reconocen que en el *LTL* el humor fue un instrumento de cohesión y sirvió para superar obstáculos de la vida que, como artistas de teatro y como integrantes de un grupo vivenciaban.

Adriana Musitano

La parodia teatral para la metacomunicación social. *El que dijo sí - El que dijo no* de Brecht (TEUC, 1973)

“Se rió porque creyó que no le podían acertar –no imaginaba que estaban practicando cómo errarle”

(Bertolt Brecht).

Las muecas toman forma en el rostro del espectador; un parlamento gracioso eleva primero una comisura, un gesto que el actor repite le relaja los labios y le abre un poco la boca. Pero la tensión escénica/dramática le contrae los músculos de repente y le impide que llegue la risa. El desbarajuste entre vida y muerte hace que la mímica tímida, casi imperceptible en su cuerpo, se diluya tras esa cachetada de palabras que festejan el tránsito hacia lo desconocido y, sin embargo, tan familiar. (Disimular la confusión, contener el llanto, retraer la carcajada porque estamos frente a otros...). En la quietud móvil que produce el teatro, suceden la molestia y la simultaneidad entre pensamiento y sentidos; el cuerpo del espectador se mueve con las acciones del personaje.

En este trabajo intentamos responder qué sucede cuando el ***humor** tiene su propio vestuario de incomodidad. Porque si el humor conlleva la ***parodia**, la ***ironía**, la exageración y la paradoja, produce algo más que placer, juego o desconcierto. Entonces, el público es estimulado para que participe de una dimensión reflexiva sobre lo social, con el fin de entenderlo, ridiculizarlo o bien desnudarlo en su significación y funcionalidad.

En la obra dramática de Bertolt Brecht que analizamos, el humor aparece como posibilidad “seria” para actuar la incomunicación y la violencia, la desdicha del hombre y su especie. Según asegura Halima Tahan:

“La recepción de Brecht en esta etapa [en la Córdoba teatral de principios de los setenta] fue altamente productiva; Bertolt Brecht en su condición de ‘autor-faro’ contribuyó a la creación de nuevos textos y al respaldo legitimante de sus seguidores” (2000: 105).

De allí que pensemos que el *Teatro Estable* de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC) elige representar *El que dijo sí* y *El que dijo no* de Brecht como una forma de debatir sobre lo que pasaba a principios de los setenta, época tan particular en la historia de nuestro país, de Córdoba y, especialmente, del Departamento de Teatro de la Universidad⁹⁴. En la invitación publicada por el TEUC en los diarios cordobeses observamos el compromiso social del elenco:

“Sábado 4 y Domingo 5: Todo el elenco del TEUC (Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba) pone en escena la obra didáctica de Bertolt Brecht ‘El que dijo sí – El que dijo no’. Dicha obra se presenta especialmente para dirigentes sindicales, dirigentes de centros vecinales, secretarios de unidades básicas y funcionarios de escuelas secundarias, para ver la posibilidad de llevar esta obra a los distintos barrios, unidades básicas, sindicatos y escuelas de nuestra ciudad. Este programa se realiza en Adhesión al IV Centenario de la Fundación de Córdoba, auspiciado

⁹⁴ En el período 1973/74, el Departamento de Teatro cambia la modalidad en su sistema de producción por una mayor horizontalidad y compromiso con la realidad; “continuando propuestas de los sesenta al relacionar arte/vida/revolución, se modificaron planes de estudios, prácticas pedagógicas, espectaculares y de intervención en la sociedad” (Musitano-Zaga, 2002: 138). El TEUC deja de funcionar sólo como Elenco Estable, integrándose a las actividades docente-estudiantiles, más allá de su hacer profesional. En 1975 la Universidad es intervenida y en la Escuela de Artes se producen cesantías, modificaciones y cambios de planes de estudios. Luego, en 1976, ocurre el cierre de los Departamentos de Teatro y de Cine y TV, anexándose la Escuela de Artes a Filosofía y Humanidades.

por la escuela de Artes y el departamento de Actividades Culturales de la Provincia” (Gentile, 1973, Vol. II).

El que dijo sí y *El que dijo no* son dos obras que reiteran la misma estructura e historia y casi la totalidad de los parlamentos pronunciados; además, en las diferentes ediciones del teatro de Brecht se presentan como díptico, es decir, una sola obra compuesta por dos partes⁹⁵. La fábula refiere a una epidemia en el pueblo y relata cómo un maestro y sus estudiantes deciden cruzar las montañas hacia la ciudad, en busca de medicinas. Antes de partir, el Maestro pasa por la casa de uno de sus alumnos cuyo padre ha muerto, y descubre que la Madre también está enferma. Ese Niño resuelve acompañarlos para ayudar a su Madre, pero en el viaje enferma él y debe decidir su destino. Al “decir sí”, según la costumbre, el pequeño es abandonado y él mismo pide ser arrojado al precipicio para no sufrir; una ironía. En la segunda parte del díptico, el Niño dice “no”, salva su vida, cambia la costumbre y regresa al pueblo junto al Maestro y los Estudiantes. A pesar de lo escueto de la historia, aparece el humor en sus formas reflexivas –parodia, metacomunicación, ironía– para interpelar al lector/espectador y hacerlo emocionar/pensar/debatir⁹⁶.

El *TEUC* representa *El que dijo sí* seguido de *El que dijo no* y nos preguntamos, a partir de una inconclusa reconstrucción de la puesta en escena⁹⁷: ¿qué pensaban los espectadores cuando veían que la segunda parte era casi idéntica a la primera? ¿A partir de la repetición se pretendía mayor eficacia? ¿El humor era una estrategia del texto y/o un efecto buscado? ¿Cómo funcionaban las competencias del público y las posibilidades de reflexión?

Como analizamos luego, el díptico se ***burla** de convenciones literarias y sociales y, a su vez, *El que dijo no* es un contracanto (Sainz De Robles, 1972: 936) de *El que dijo sí*, ya que su final remite de modo inverso a esta primera parte del díptico, la reformula y la ridiculiza, superando su tragicidad.

El hecho de decir “no” le da al Niño una “oportunidad” e impulsa, en consecuencia, otra oportunidad para los demás personajes y para el espectador. Estamos ante un caso a debatir: la pieza dramática presenta dos opciones contrarias que resultan análogas al contexto sociopolítico de la Argentina de los 70, caracterizado por la división amigo/enemigo y la consecuente vida/muerte. Sabemos que toda comunidad tiene como finalidad promover la vida y protegerla, entonces ¿cómo puede una sociedad atentar contra sus miembros, abandonarlos a su desgracia, o hacerlos desaparecer, como ocurre con el Niño que *dice sí*? La obra representada por el *TEUC* muestra una sociedad cruel que respalda la muerte y la confirma. Pero la representación también permite, a través de la ironía y la burla, reflexionar sobre esa situación desconcertante y sobre cómo se intenta cambiarla.

La carta que Juan Carlos Gianuzzi (escenógrafo y Director del *TEUC* en ese momento) le dirige a Federico Bazán (Director de la Escuela de Artes) nos ayuda a entender la acción política del grupo teatral y la elección de la obra de Brecht. Gianuzzi describe las actividades realizadas por el *TEUC* en 1973, entre ellas, las puestas en escena de *El que dijo sí* - *El que dijo no* en escuelas

⁹⁵ En 1929, Brecht crea la ópera escolar breve *Der Jasager –El que dijo sí–*, basándose en el juego japonés *Taniko –El tiro en el valle*. Kurt Weill la musicaliza y su estreno levanta una ola de protestas. Luego Brecht escribe *Der Neinsager –El que dijo no–*, estrenada en 1930, y así se unen el decir sí y el decir no.

⁹⁶ Aquí retomamos nuestra propuesta teórico-metodológica desarrollada en *El monólogo dramático: interpelación e interacción* (Fobbio, 2009), para analizar la comunicación en obras teatrales y dramáticas a partir de categorías de investigadores de la Escuela de Palo Alto, como interacción, metacomunicación, juego sin fin, perturbación, desequilibrio.

⁹⁷ Para nuestro análisis contamos con el texto y guión escénico de la obra, el testimonio de actores e integrantes del *TEUC* y datos proporcionados por el archivo de la Escuela de Artes, en el marco del Proyecto de Investigación al cual estamos Adscriptos (“Teatro, Política y Universidad, 1965-1975”).

universitarias y de nivel medio de Córdoba (ante docentes, padres y alumnos), así como en sindicatos y barrios de la ciudad⁹⁸. Y es interesante la aclaración que vincula la apropiación de la pieza de Brecht con la relación arte/pueblo:

“La obra de Brecht ha sufrido modificaciones formales efectuadas por el elenco, a los efectos de lograr una mayor comprensión inmediata de su anécdota, quedando así el posterior debate, exclusivamente dedicado a lo conceptual, y a su probable relación con problemáticas del medio” (Gianuzzi, 1973, Vol. I).

La exageración del *pathos* y el desconcierto

“En una sociedad que aún no ha hallado reposo, ¿cómo podría el arte dejar de ser metafísico, es decir: significativo, legible, representativo?”

(Roland Barthes, 1986).

El que dijo sí y *El que dijo no* retoman, conjugan y parodian dos géneros paradigmáticos de la literatura didáctica: la tragedia y la parábola. Por un lado, se repite la estructura de una tragedia dentro de la tradición aristotélica. La obra aborda una epidemia que enferma a las personas y presenta la tensión que existe entre lo colectivo y lo individual. El mito o saber colectivo sustenta la costumbre que narra qué hacer con los que enferman en un viaje, y ello se relaciona con ritos que exigen el sacrificio del convaleciente y la aceptación de los jóvenes de la verdad que los mayores portan. Por último, el conflicto conlleva la fatalidad que el Coro expresa.

Por otra parte, desde el título (*El que dijo sí - El que dijo no*) y con la primera intervención del Gran Coro, la pieza ostenta características genéricas de la parábola. En un contexto cotidiano, personajes corrientes aparecen ligados a esferas del poder y del saber en función de la toma de decisiones. Entonces, el teatro se presenta como exponente didáctico y se vale de la persuasión para mostrar la correcta forma de obrar o abrir el debate⁹⁹. Los personajes no están individualizados con un nombre y una identidad, sino que son designados por su rol social (madre, niño, estudiantes, maestro) respondiendo a la intención de la parábola de involucrar al receptor, ponerlo en situación y educarlo.

Mediante un lenguaje simple, los parlamentos retoman lo dicho anteriormente, recurso propio de la oralidad y del mito. Se dice lo que debería leerse sólo en las acotaciones y, de esta manera, la obra burla las convenciones teatrales y se mofa de ellas. Los personajes de la obra de Brecht hablan a coro, jugando con los pronombres y la conjugación verbal. Este recurso ***cómico** es tomado por *Les Luthiers* en “El rey enamorado” de la obra *Hacen muchas gracias de nada*. Tenemos aquí, respectivamente, los dos ejemplos:

⁹⁸ Algunas de las representaciones de *El que dijo sí - El que dijo no* en 1973 se realizaron en la Dirección Gral. de Escuelas Primarias (cursillo docente, 27/08/73 y 2/10/73), Esc. Primaria de Villa Azalais (con padres de alumnos, 2/09/73), Esc. Nocturna Pte. Roca (4/09/73), Sindicato de Trabajadores del Teatro (28/09/73), Esc. de Asistencia Social de la Universidad (4/10/73), Bo. José Ignacio Días 3.^a Secc. (junto a Asistencia Social, 21/10/73) (según datos de Gianuzzi, 1973, Vol. I) y en Hospital Misericordia (según Archivo Escuela de Artes, 1973, Vol. II).

⁹⁹ Luego de los espectáculos del *TEUC*, los teatristas y el público realizan “debates”. Myrna Brandán, directora administrativa y actriz del Elenco, también egresada y profesora del Departamento, sostiene que el debate respondía a una práctica propia de la época, aunque no todas las obras lo permitían: “después de *Las criadas* [de Genet] para qué lo vas a hacer [al debate]... estas obras [como *Señorita Gloria*] lo permitían, *El que dijo sí - El que dijo no*, también” (en Musitano-Fobbio, 2008).

“El Niño, la Madre, el Maestro:
Haré (hará) el peligroso viaje
a la ciudad que está del otro lado de las montañas,
para buscar medicina e instrucciones para curar
tu (mi, su) enfermedad” (Brecht/*TEUC*, 1973a y b: 2).

“(Breves palabras del Rey al juglar, en voz baja).

Juglar: *Oh María, él la ama.*

Rey: *Ámame como yo te amo a ti.*

Juglar: *Ámelo como él la ama a Usted.*

(...).

Rey: *Mi canción, mi poesía, nunca te olvides de mí.*

Juglar: *Su canción, su poesía, nunca se olvide de su.*

Rey: *Tú estás encima de todas las cosas, mi vida.*

Juglar: *Usted está encima de todas las cosas subida.*

(...)

Rey: *Si tú me amaras a mí amarías en mí aquello que amamos...*

nosotros y envidiáis vosotros y ellos...

Juglar: *... ¡Ámelo!*”

(Les Luthiers, 1980).

En ambos, el efecto lúdico pone en tensión lo personal y lo ajeno, interpelando al público e incluyéndolo en el conflicto. Así se promueve la risa en medio de una situación tensa, complicada, una decisión de vida o muerte. Y queda en el espectador el sabor amargo de la bilis que sube y baja por la garganta, recorriendo las vísceras. Se trata de la melancolía producida por la bilis negra, según la medicina humoralista (Pollock, 2003: 16).

Además del juego con el lenguaje, aparece la inversión de roles. Esta es otra forma que adopta el humor en la obra, por la cual se imita burlescamente la conducta del otro y se expone la pérdida de identidad, que deviene en confusión social. Los personajes hacen de coro (aconsejan, narran, hablan y se mueven al unísono); toman decisiones pasando por alto el consejo del Maestro, o contradiciéndolo; los Estudiantes influyen en su instructor. El juego de la confusión de roles contribuye en la exageración del *pathos*, otro disfraz que elige el humor.

El desconcierto va de la historia a la puesta en escena. En el escenario hay dos habitaciones y los personajes se mueven de una a la otra, figurando el traslado hacia diferentes espacios (el afuera y adentro de la casa del Niño, el viaje por la montaña, el risco) pero la escenografía no es alterada. Cuando los Estudiantes deben atravesar el risco angosto cargando al Niño, la acotación indica que ellos (los personajes/actores) construirán ese espacio ante la mirada del público, utilizando estrados, cuerdas y sillas (en la puesta del *TEUC* esto sólo es relatado). Así las fronteras escénico-dramáticas son desnudadas, ultrajadas por la parodia que rompe con el “como si”, y nuevamente la exageración del *pathos* pone en ***ridículo** a la realidad misma.

El espectador ve lo que no debería, el *backstage*, y eso lo convierte en cómplice de la representación, pero también de la historia. Gracias a la *mecanización de la parodia* (Pavis, 1998: 328) la comunicación escénica rompe la cuarta pared para involucrar al receptor:

“En el teatro, ella [la parodia] se traducirá en una ganancia de teatralidad y en *una ruptura de la ilusión por la excesiva insistencia en las marcas del juego teatral* (exageración de la declamación, del *pathos*, de lo trágico, de los efectos escénicos, etc.). Como la ironía, la parodia es tal vez un principio estructural propio de la obra dramática: en cuanto *la puesta en escena*

enseña demasiado sus 'hilos' y subordina la comunicación interna (la del escenario) a la comunicación externa (entre escenario y sala)” (Pavis, 1998: 328. La cursiva es nuestra).

Estamos ante una metaficción donde los personajes dan a conocer al espectador que están contradiciendo la convención. La autorreflexividad (Brewer, 1981: 121-138) produce la risa en el espectador y lo incomoda a la vez, ya que es testigo/partícipe distante de la conducta de los Estudiantes y de la muerte del Niño. Todo lo que pasa en el escenario abre el diálogo, interpela al público y espera de él una respuesta diferida ante situaciones conflictivas ritualizadas (es decir, marcadas con el “sí” o con el “no”).

Parodia, paradoja y metacomunicación

“La tierra del silencio es la que hace el *humus* más fértil. Si el crimen no se nombra es menos crimen porque la palabra es el primer testigo incómodo”

Griselda Gambaro

Otro recurso retórico del cual se vale el humor es la sinécdoque, ya que esta, al igual que la parodia, trabaja con la alteración del significado original y exige la complicidad del receptor. En *El que dijo sí - El que dijo no* están representadas y burladas instituciones socialmente troncales a partir de la sinécdoque¹⁰⁰. En la Madre y el Niño se muestra a la familia; en el Maestro y los Estudiantes, la escuela; en el mito y el rito, la política y la religión; y la puesta en escena condensa la convención teatral.

A su vez, la ironía opera como recurso desestructurante, afectando la interacción de todos y representando a cualquier comunidad. La figura del niño (que merece especial cuidado en todas las culturas) es desestimada por los demás personajes. Por un lado, su Madre le propone al Maestro: “... he oído decir que el viaje es muy peligroso. ¿Quizá usted quiera llevar a mi hijo?”. La oferta incongruente evidencia la burla-contradicción frente a la imagen de la madre protectora. Durante el viaje, el Maestro (otro emblema de educación y resguardo) minimiza la enfermedad del Niño (alumno suyo) sosteniendo que sólo se encuentra “cansado”. Luego dice que preparará “delicadamente” al Niño para que acepte ser abandonado, y lo obliga a decir “sí”. Aquí son exhibidas la manipulación y la persuasión. Los Estudiantes funcionan como un conjunto homogéneo de alguna manera ridiculizado, ya que no permite individualizar a sus integrantes cuando dialogan sin sentido crítico y dicen ponerse *de acuerdo*. Ellos, sin consultar al Maestro y persuadiendo su conducta en *El que dijo sí*, no dudan ante el infanticidio, a lo cual tampoco se opone el Maestro. Así se comprueba la exageración de la parodia cuando “Al ‘como si’ de la ficción, la parodia opone su drástico ‘así es demasiado’ (o ‘como si no’)” (Agamben, 2005: 60). El abandono y posterior muerte que sufre el Niño en *El que dijo sí* pareciera que es *lo demasiado*, y de allí que se necesite/asuma la segunda parte del díptico.

En la obra todos los personajes hablan al unísono y el llamado Gran Coro –parodiado desde su nominalización– burla la función del coro griego y representa el ***absurdo** colectivo, la adhesión/aceptación/justificación de ciertas prácticas sociales. Precisamente, desde la

¹⁰⁰ Al analizar el teatro de Brecht, Barthes (1984: 266) prefiere hablar de la resistencia a las metonimias, pues “...hay una especie de individualismo brechtiano: el ‘Pueblo’ es una colección de individuos reunidos en la escena; la ‘Burguesía’ es un propietario por aquí, un rico por allá, etc. El teatro obliga a desmontar el Nombre”.

interpretación del Gran Coro (“muchos dicen que sí, pero en el fondo no están de acuerdo/ a muchos no se les pregunta nada, y muchos/ están de acuerdo con lo equivocado”; Brecht/*TEUC*, 1973a y b: 1) la sociedad está formada por: los que asienten sin estar de acuerdo –¿acaso se trata de los hipócritas?, ¿los obsecuentes?–; los que no son consultados, los marginados; y los que están a favor de lo erróneo, ¿pero quién determina qué es erróneo?. La obra plantea la exclusión de aquellos miembros de la comunidad que piensan diferente a lo establecido por quienes tienen el poder, transmitido en este caso por la voz del Gran Coro. Y podríamos decir que esta opinión *determinada* predice lo que sucederá a partir de 1974, cuando la libertad de expresión pasará a ser un derecho negado por el poder político argentino.

Mediante el ***juego de palabras**, el Gran Coro lanza al principio de la obra la siguiente paradoja: “Debemos aprender ante todo a estar de acuerdo” (Brecht/*TEUC*, 1973a y b: 1). Esta sentencia es contradictoria (Watzlawick et al, 1973: 173-174) en tanto combina el deber (obligación del hombre relacionada con la ley divina, natural o positiva que rige a su comunidad); el aprender (proceso de incorporación del conocimiento) y el hecho de estar de acuerdo (resultado de un proceso de toma de decisiones, de libertad de pensamiento). Estamos ante una definición paradójica –o antinomia semántica, es decir, una incongruencia oculta “en la estructura de niveles del pensamiento y del lenguaje” (Watzlawick et al, 1973: 175)– que, desde un nosotros inclusivo e impuesto (“debemos”) conjuga un deber con un derecho (de coincidir o no con algo/alguien), haciendo imposible su cumplimiento. Entonces, la paradoja se vuelve pragmática en el curso de la interacción entre el Maestro, los Estudiantes y el Niño, determinando la conducta de todos (1973: 176). Esa paradoja lleva al pequeño a una situación insostenible: si está de acuerdo con la costumbre y dice “sí”, acepta el abandono y su propia muerte, sin que se repare en sus emociones ante el acto ritual.

La circularidad de la fábula y de la representación, la reiteración de lo verbal y lo paraverbal en ambas obras ponen de manifiesto una comunicación que no permite la libertad de acción ni lo imprevisible: el diálogo está vedado porque sólo se admite el acuerdo, más no la confrontación. En consecuencia, los personajes participan de una situación de desequilibrio (Jackson, 1990: 49-50 y 241, nota al pie) donde la interacción se vuelve rígida al quebrantar los principios comunicacionales que no contemplan del otro una respuesta predeterminada. El Niño y el grupo resultan atrapados en el juego sin fin que proponen su comunidad y la representación misma; es decir, esa “situación de desequilibrio o perturbación que se repite indeterminadamente. No se puede generar un cambio desde adentro del mismo sistema, sino que es necesario metacomunicarse” (Watzlawick et al, 1973: 214-215).

El peligro no está en la posibilidad de enfermarse o en el viaje (como aseguran los personajes), sino en las normas que rigen la conducta y las relaciones de los miembros de esa sociedad (el enfermo debe ser asesinado y los obstáculos para cruzar las montañas son puestos por los mismos viajeros)¹⁰¹.

Así, desde la perspectiva del Gran Coro, los Estudiantes de *El que dijo sí* hacen lo correcto según las leyes, ya que responden a lo decidido por el Niño, a su deber de ciudadanos, obedecen al destino y cumplen con el ritual del entierro:

“Gran Coro: Entonces los *amigos* tomaron la jarra/ *Y lamentándose de los tristes designios de este mundo/ y de sus amargas leyes, / tiraron al niño por el precipicio/ muy juntos estaban/ al*

¹⁰¹ Esta situación desequilibrada aparece antes en *Señorita Gloria* (1972), obra que Villanueva también dirige en el *TEUC*. En la pieza de Brecht como en *Señorita Gloria* se parodia el rol del docente, abordándose la conflictiva relación con los alumnos, tanto en el sentido estrictamente pedagógico, como en la situación específica que atraviesa el Departamento de Teatro en esa época.

borde del precipicio/ cuando lo tiraron cerrando los ojos/ ninguno más culpable que su vecino/ detrás del niño tiraron terrones de tierra/ y piedras chatas” (Brecht/*TEUC*, 1973a: 5. La cursiva es nuestra).

En realidad, lo que hacen es darle al conflicto una “solución clarificante”, es decir, una solución clara y final “que no sólo elimina el problema, sino también todo lo que está relacionado con él” (Watzlawick, 1994: 7)¹⁰². Mediante la ironía, los Estudiantes son contruidos con el eufemismo “amigos” que asesinan por el bien del Niño y el éxito de la expedición, por el bien de todos. Es macabro el parlamento, son macabras las acciones, macabros los personajes, cruel la improvisación del entierro. Ese comportamiento que sacude e incomoda, refiere y abarca el contexto sociopolítico argentino de la época. El hecho de arrojar al Niño por el precipicio es un “gestus social” –concepto brechtiano retomado por Roland Barthes– una expresión que resume, en un instante, nuestra historia más reciente y cruenta (Barthes, 1986: 97).

El Gran Coro es un colectivo social que no se detiene a reflexionar, sino que repite enajenadamente normas excluyentes y condenatorias. En *El que dijo no*, minimiza la defensa de la vida y juzga de cobardes a los Estudiantes ante el infanticidio: “Muy juntos caminaron todos,/ a pesar de los escarnios/ a pesar de las burlas,/ con los ojos cerrados,/ninguno más cobarde que su vecino” (Brecht/*TEUC*, 1973b: 4). Asimismo, en *El que dijo sí*, justifica la muerte de una forma que nos recuerda la “hybris” o tal vez la ignorancia de aquellos argentinos que, en los 70, estaban de acuerdo con la violencia paraestatal, violencia sobre los cuerpos, ideas y creaciones¹⁰³.

Cuando Isabel de Perón llega al poder, interviene la Universidad para romper el nexo con la comunidad y terminar con la educación revolucionaria y horizontal, basada en teorías como la de Paulo Freire. La última escena de *El que dijo sí* es tan extrema que anticipa la situación que afrontará el Departamento de Teatro en 1975, cuando el gobierno se violenta contra las prácticas que apuestan al carácter transformacional del arte –como el Taller Total¹⁰⁴–y, en consecuencia, a la transformación social (Musitano-Zaga, 2002: 139).

En cambio, en *El que dijo no*, el Niño rechaza la costumbre, lo “correcto”, lo impuesto y transgrede las expectativas de los que viajan con él. Decide regresar enfermo al pueblo, su lugar, y proclama otra ley desde la enfermedad. Afirma Pollock sobre el humorista, citando a Artaud: “Su actitud va más allá de la mera provocación (...) Se enferma o, al menos, aspira a la enfermedad, pues no quiere *la salud/ de un mundo/ de apáticos...*” (2003: 129). Al decir “no”, el Niño se escinde del colectivo al cual pertenecen los otros, cobra fuerza como personaje, sorprende y vuelve obsoletas las leyes por las cuales todos se regían. Reflexiona sobre lo que sucede, es decir que se metacomunica y así termina con el juego sin fin: cambia su “destino”, el de los Estudiantes y del Maestro que lo acompañan hasta el pueblo. Entonces se parodia la sentencia inicial que insta a “*aprender a estar de acuerdo*”, porque el Niño no está de acuerdo ni quiere aprender a estarlo. Con ello se escarnece también el objetivo de la parábola: en vez de indicar un camino a seguir, el díptico pone en escena

¹⁰² Con la expresión “solución clarificante”, Watzlawick (1994: 7. Nota al pie) ironiza sobre las soluciones que, aparentemente claras, son brutales y monstruosas como la “Solución final (Endlösung), [que siendo un] eufemismo usaran en Alemania los nazis para significar su programa de exterminación de los judíos.

¹⁰³ Brandán (en Musitano-Fobbio, 2008) describe cómo, en la última dictadura, los militares quemaban la utilería del *TEUC* en el edificio donde actualmente se encuentra el Rectorado de la UNC.

¹⁰⁴ El Taller Total surge en 1970 en la Fac. de Arquitectura (UNC) y, por el espíritu de compromiso y lucha propios de finales de los 60 y principios de los 70, se extiende a gran parte de la Universidad, especialmente a la Escuela de Artes. Este Taller busca producir innovación pedagógica e institucional y apela a que el profesional asuma sus prácticas como sociales y se involucre con las necesidades del pueblo. En 1975, el Taller Total termina debido a la intervención de la Universidad.

dos respuestas contrarias al mismo conflicto, trabaja con las opciones y sus caminos; se hace didactismo. En este caso y gracias a su carácter crítico, la parodia actúa como una de las herramientas más efectivas del teatro político y del distanciamiento, ya que se vale de la parábasis, momento en el que los actores salen del escenario y el coro se dirige directamente al público:

“...cuando la representación se quiebra, y actores y espectadores, autor y público intercambian los lugares, la tensión entre escena y realidad disminuye y la parodia conoce quizá su única disolución (...) El diálogo escénico –íntima y paródicamente dividido– abre un espacio a su lado (que físicamente está representado por el *logeion*) y se convierte en coloquio, simple y humana conversación” (Escaligero en Agamben, 2005: 62).

Los argumentos sólidos que avalan el “no” del Niño, ponen de manifiesto el poder desestructurante de la palabra. No es casual que en los 70, cuando los artistas tienen fe en los cambios sociales, se represente esta obra en la cual la palabra del más débil modifica las interacciones y se resignifica, logrando un cambio en su comunidad. Teniendo en cuenta el compromiso marxista que aparece en las obras de Brecht y que se retoma en la Argentina de los 70, la elección de este díptico por Roberto Villanueva, su director, obedece a una acción política. Esa transformación social que se persigue, se materializa en el “gestus” inverso de los Estudiantes que, en la segunda parte del díptico, se unen para llevar cuidadosamente al Niño de regreso. Ellos resisten a la burla, se postulan contra la violencia y con su conducta nos muestran que es posible salir del juego sin fin. Pero en *El que dijo no* también están representados los que juzgan sin comprometerse, como el Gran Coro. Esta dicotomía refiere a la relación antagónica de la época (Mouffe, 1996: 6) entre los que no están de acuerdo con las medidas impuestas por el gobierno argentino ni con las decisiones pedagógicas que alejan a la Universidad del pueblo y, por otro lado, quienes las aceptan y confirman.

Así, el teatro universitario –desde la paradoja, la ironía, la parodia– resiste como espacio de discusión sobre las problemáticas del Departamento, de la Universidad y de la Argentina. El *TEUC*, desde el humor, abre un espacio, una posibilidad de metacomunicación del espectador con respecto a su entorno sociopolítico¹⁰⁵. El díptico conlleva una comicidad por contraste a través de la parodia (Jauss, 1986), porque implica conocimiento y reconocimiento de aquello que se niega, ya que ofrece una salida al juego sin fin que impone la tradición. El público reconoce en lo parodiado –ese “deber decir siempre sí”– su realidad, y sólo le resta conversar, metacomunicarse para escapar del circuito “enfermo” que asfixia a todos (como dicen las obras: “*tu, mi, su enfermedad*”).

El “sí” del Niño, es también el “sí” que marca la incomunicación social reinante y que la Escuela de Artes, con sus actividades de extensión, pretende revertir. Entre los objetivos que se propone el *TEUC* para el período agosto-diciembre de 1973, encontramos dos que se destacan por su necesidad de comunicarse con la sociedad: “Acceso del elenco a públicos diferentes del habitual (escuelas, centros vecinales, sindicatos, etc.) (...) Trabajar sobre temáticas de interés absolutamente popular y masivo” para lo cual seleccionan la pieza de Brecht (Archivo Escuela de Artes, 1973, Vol. II). Luego, esa incomunicación se radica en la misma Universidad, entre el *TEUC* y los colegas del Departamento de Teatro. Y en 1975, ya fuera del escenario y de la escena docente, alejados por la fuerza de la Escuela de Artes, los miembros del *TEUC* se van. Dicha incomunicación implica la posterior desaparición del *TEUC* y el exilio de muchos de los teatreros, unidos en la persecución de ese año y de 1976:

¹⁰⁵ Brandán reconoce como obras humorísticas del *TEUC* a *La paz en las nubes* (humor político) y *Señorita Gloria* (humor cruel o esperpéntico). Luego identifica las de drama, “bien densas, tipo *El balcón*, *Las criadas* de Genet o *El arquitecto...* de Arrabal” (en Musitano-Fobbio, 2008).

“El *TEUC* nunca discutió. Se enojó, se enfureció, se sintió muy mal, sintió que lo avasallaban y lo desaparecían, pero nunca discutió así, profundamente, este cambio (...) se hubiera podido hacer algo tal vez, decir “bueno, vamos, participamos, pero también nos quedamos con este repertorio, con un sistema de producción diferente” (porque no se pudo producir más nada) la última obra es esa, El que dijo sí - El que dijo no. *No dijimos no, dijimos sí*” (Brandán en Musitano-Fobbio, 2008. La cursiva es nuestra).

Así, la puesta condensa y remite transitivamente a la respuesta del gobierno y de la Universidad, al “sí” que acepta el *TEUC*, aún desde la inconformidad. Esto funciona como anticipo de lo que sucederá cuando la sociedad diga “sí” al golpe militar, cuando muchos sean arrojados al vacío, desmembrados y “desaparecidos”, como el grupo de teatro.

A partir del análisis del teatro universitario de los 70, tema que venimos estudiando desde 2004, podemos definir el humor como liberación; el teatro como catarsis. El humor como desenfado; el teatro como incomodidad. El humor en forma de parodia social; el teatro como intervención política en la realidad. El humor como representación de lo humano, de lo brutal, de lo ficticio, de lo terriblemente real; el teatro como puesta en escena de la vida y de la muerte. El humor desde la piel, las vísceras, la voz; el teatro desde el silencio y la palabra. Como observamos en las obras, Teatro y Humor se completan obscena y críticamente, dándole corporeidad a la memoria.

Laura Fobbio

“Esa risa loca...”. Entre la perturbación y la liberación humoral en las prácticas espectaculares del TEUC (1972/1973)

“No busquen un mundo detrás de este mundo. Nosotros no ponemos cara de ignorar su presencia. Para nosotros ustedes no son aire. Por el contrario, su presencia es de un interés vital. La causa de nuestro diálogo es precisamente su presencia. Sin ella, hablaríamos al vacío. Ustedes no son una abstracción. Ustedes no escuchan detrás de las puertas. Ustedes no miran por el ojo de la cerradura. Nosotros no aparentamos ignorarlos”

(Handke, 1966: 99).

Generalmente, cuando se habla de ***humor** se memora la relajación de la norma y que, en tanto divertimento promueve, entre otras cosas, la evasión. Escapar a/de/desde lo real es una función que pueden ¿o deben? ejercer cada uno de los integrantes de una *comunitas*¹⁰⁶. Nos referimos a ‘comunidad’, con afán de proponer una lectura acerca del uso del humor que tenga en cuenta el hacer-en-común desde la complejidad que implican ambos términos. Un hacer que nos une en la musicalidad disonante de la risa. Sin embargo, sabemos que dicha unión no es tan sencilla. En ocasiones la risa esconde en su castañeteo de dientes, una mordida que separa, escinde. Muchas veces cuando un rugido o anuncio de peligro nos alerta, intuitivamente en vez de atacar... reímos. Y, tal vez la mueca que era gruñido deviene en risa. Y esa es quizás una de las primeras pautas que instaura el humor no necesariamente como evasión. Por el contrario, parece que es erupción que marca el desborde del presente para, en esa misma operación, desenmascarar la hipocresía. La risa que libera o encadena a las cosas que efectivamente pasan... porque ya no es posible para quienes acceden a la obra encender un seguidor y con su luz sobre la escena oscurecer los pasillos del entorno (en los cuales intentan permanecer oculto/s). Escapar ¿hacia dónde? ¿Por cuánto tiempo? La representación humorística no nos deja mucho lugar. Así, lejos de fantasías y más cerca de nosotros mismos, la risa contribuye a construir nuestra visión de mundo. O, en su defecto, permite distender ciertas tensiones provocadas por las vivencias previas al encuentro con el texto. Estallido que (re)presenta lo que permite, sin lugar a dudas, la reflexión. Y en esa conciencia de nosotros mismos, también la risa nerviosa... porque tenemos miedo de aquello que acontece, tan parecido a lo que somos y es, de alguna manera, eso que hacemos... Así, en ese bruxismo diurno en el que no podemos controlar nuestro vaivén de mandíbulas, emerge la risa escaldada... puro nervio –como ansiaba Artaud¹⁰⁷ Cuando esto ocurre/configura: *Señorita Gloria* imponiéndose y

¹⁰⁶ Espósito parte de una posibilidad etimológica diferente de la que se suele establecer del término *communitas*, que focaliza el término *munus* de *cum-munus*. Es necesario tener presente que *munus* se dice tanto de lo público como de lo privado; por eso la oposición común/propio y público/privado queda afuera de su esfera semántica. Además, *munus* puede significar *onus* (obligación), *officium* (oficio, función) y *donum* (don). Las dos primeras acepciones son formas del deber, pero Espósito subraya que también lo es el don. El *munus* es una forma particular del don: el don obligatorio, aunque suene contradictorio. Un don que se da porque se debe dar y no puede no darse. La comunidad deja de ser, entonces, aquello que sus miembros tienen en común, algo positivo; comunidad es el conjunto de personas que están unidas por un deber, por una deuda, por una obligación de dar. La comunidad se vincula, así, con la sustracción y con el sacrificio. “Por ello, la comunidad no puede ser pensada como un cuerpo, una corporación, donde los individuos se fundan en un individuo más grande. Pero tampoco puede ser entendida como un recíproco ‘reconocimiento’ intersubjetivo en el que ellos se reflejan confirmando su identidad inicial” (Castro, 2005).

¹⁰⁷ “Así como en el teatro digestivo de hoy los nervios, es decir una cierta sensibilidad fisiológica, son deliberadamente dejados de lado, librados a la anarquía espiritual del espectador, el Teatro de la Crueldad

promoviendo el poder por sodomización. Y no es un reflejo situado lejos, está ahí cerquita, a metros de nosotros –ya no público voyeurista, sino alumnado en el imaginario de la representación-. De esta manera, nuestros cuerpos sienten el peso del puntero y a la voz de “Buenas tardes” de la profesora congelamos nuestros rictus ante la opresión. ¿Cuánto acarrea el humor en todo esto? ¿De qué manera opera en nosotros esa provocación a la risa? ¿Es mecanismo que estremece o liberación efectiva? Hagamos silencio y atendamos la lección...

La mueca de resistencia: phatos y conciencia en convivio

“Se practica la ironía –afirma– cuando uno enuncia lo que *debería ser* simulando creer que es precisamente lo que es”; y se practica el humor cuando “uno describe minuciosa y meticulosamente lo que es fingiendo creer que *es* así como deberían ser las cosas”

(Bergson en Pollock, 2003: 101).

En *Señorita Gloria* se parodian las prácticas educativas mediante la representación de una situación de clase. En ella, una maestra desbordada (interpretada por cuatro actores, fragmentación que demuestra la multiplicidad y complejidad del personaje), interactúa con un alumno –un actor, que a su vez era estudiante del Dpto. de Teatro – y con el alumnado que materializa el público en el imaginario de la puesta en escena. Es una representación que se inscribe en un canon que atiende tanto al teatro de autor latinoamericano, como a la creación colectiva, de experimentación y vanguardia que los grupos independientes y universitarios ponen en escena en los setenta (Musitano/Zaga, 2002). En esta obra, nos situamos frente a una profesora que perturbada, discurre en el escenario... Palabra-cuerpo que emerge en las tablas para hablarnos de nosotros mismos. De esta manera,

“...el lector cobra conciencia de que el autor quiere dar a entender exactamente lo que dice. La potencia del impacto que procura la lectura de las obras de un humorista procede en gran parte de esa conciencia. Si el autor irónico quiere lograr que su auditorio comprenda que está practicando la ironía, debe operar en el interior de una escala de valores comunes. El humorista, en cambio, echa por tierra nuestros criterios de juicio, porque nos habla de un lugar exterior no localizable y cuya clave desconocemos” (Pollock, 2003: 100).

Por ello, en esta obra, lejos de disimular bajo una coraza las acciones, se las ostenta obscenamente... en escena. *Señorita Gloria* se vale de la visibilización de lo que en el marco del “sentido común” impuesto por la hegemonía, se tiende a mantener oculto: los lazos que mueven las tensiones de dominación, los elementos de opresión y los fines de la educación y el lenguaje.

La situación que observamos en escena resulta análoga al contexto sociopolítico de la Córdoba de los setenta en relación particularmente a la tensión que se vivía en el campo educativo: si cotejamos la puesta en escena de esta obra con los discursos y tomas de posición que en lo académico circulaban en ese entonces¹⁰⁸, notaremos que se pone en evidencia la dificultad del educador para promover rupturas considerando la repetición de los sistemas de opresión, debido a

intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad” (Artaud, Segundo Manifiesto).

¹⁰⁸ ¹³¹ Nos referimos específicamente a una revista de divulgación científica como es la “*Revista de Ciencias de la educación*”, colección de 1970-1975 con la cual trabajamos (Patrignoni, 2008a), particularizando artículos tales como “Psicopatología del vínculo profesor-alumno: el profesor como agente socializante” de Rodolfo H. Boholovsky (1971).

la incorporación/naturalización de las prácticas jerárquicas de dominación durante su formación escolar, precisamente. Asimismo, en la colección “*Revista de Ciencias de la educación*” (1970-1975) hallamos entrevistas hechas a intelectuales significativos que definen la educación revolucionaria como Iván Illich o Paulo Freire, quien luchaba de modo constante y consciente por un método educativo que pugnara por la liberación, tras un aprendizaje horizontal, contra la enseñanza de control y sujeción verticalista. Illich en su afán desescolarizante ataca la educación institucional porque fundamentalmente busca formatear y adaptar a los sujetos a un rol esclavizante (Farber en Boholovsky, 1971).

Por otra parte, es posible analizar lo sexual en la obra como herramienta de manipulación que pone en funcionamiento quien exhibe el poder, mediante la visibilización irrisoria de lo obsceno, de lo que quedaría fuera de la escena según un orden conservador. Eso, en las puestas del TEUC se legitima como mirada y así permite reflexionar sobre cómo se libera por la risa, y cómo un acto teatral corroe la represión social. Al no encubrir el hecho y en oposición a ello, exhibirlo, se permite la conciencia y comunicación en relación a este. En *Señorita Gloria* no hay negación de la sexualidad y si el sexo se muestra en el texto como elemento represor, también la sexualidad se corporiza emancipadora en el monólogo. Se da cuenta de la fuerza del discurso “formador/represor” y el impacto de lo sexual en la/s marca/s corporales. Se sitúa el avallasamiento del poder ante un público, mostrando a su vez cómo las víctimas devienen en reproductores de los discursos hegemónicos. En *Señorita Gloria* opera la sexualidad como “medida” de sujeción/exclusión, y es uno de los elementos en los que la ***parodia** del texto focaliza. Es a partir de la ***burla** que genera lo sexual que se expone al otro, subyugándolo y se representa hasta qué punto aquel que supuestamente protege, en realidad expone:

“¿Quién entre ustedes nunca se masturbó? Los que nunca se masturbaron que pasen inmediatamente al frente (...) ¡No se avergüencen! ¡No se pongan colorados y sin saber dónde meter las manos! (*Sube un chico increíblemente avergonzado*) ¿Qué es esto m`hijito? ¿Quién te llamó aquí? ¡Parece bobo este chico! ¡No vengas a decirme que nunca jugaste con el pitito! (...) La señorita Gloria desconfió de que tengas pitito. ¿Tenés pitito?” (Athayde/TEUC, 1972. El énfasis es del original).

La ironía y el humor, amalgamados exceden los márgenes de la escena y trascienden en algo que va más allá de lo teatral: el discurso de Señorita Gloria y el juego que propone el discurrir de su monólogo se instalan con tal fuerza, que los comunicados de prensa de la UNC para convocar al público están expuestos a modo de glosa educativa:

“El TEUC informa que después del extraño mal que atacara a la Señorita Gloria durante las dos últimas semanas, a causa de lo cual una multitud de alumnos la esperó en vano en el teatrino de la Ciudad universitaria, la mismísima Señorita Gloria en persona, rediviva, dictará por fin sus clases de despedida el próximo sábado y domingo a las 21:30 hs.” (Escuela de Artes, 1973b).

No siempre la ironía sucede en conjunción con el otro, sino que adivinamos en el hacer anacrónico que implica este análisis, a una ironía que excede la intención y simplemente, transcurre en el hecho dado. Por ejemplo, creemos que solicitar que esta obra –en la que la profesora desbordada por el saber y por el uso de las categorías gramaticales, además de exponer una

referencia explícita a una campaña de alfabetización, no inocente en el contexto espectacular— se lleve a cabo en un evento de alfabetización, es irónico aunque pretenda no serlo¹⁰⁹.

Sin embargo, quedarnos en el uso de la ironía tomando sólo esta como herramienta significativa, tal vez nos limite. Nos circunscribiríamos así a la faceta intelectual y en el caso de *Señorita Gloria*, debemos indagar un tanto más allá: el ***grotesco**, la apelación a lo humoral, la parodia, el uso del monólogo, (propio del “stand up” humorístico y de los “café concert” —género que caracteriza a los setenta¹¹⁰—) y la burla, entre otras características propias de este texto, remiten a un funcionamiento completo y complejo del humor en connivencia teatral.

Así, partimos de la noción del término “humor”, que sitúa sus orígenes en la teoría de los cuatro humores del cuerpo de la medicina griega, que regulaban el estado de ánimo: la bilis, la flema, la sangre y la bilis negra. Esta teoría, suscita interés en el ámbito del Arte, por ser un planteo ligado con la creación artística y la producción del intelecto:

“En la Antigüedad (...) la melancolía era un término ligado a la medicina, un tipo de temperamento (...) que se oponía al flemático, al colérico, al sanguíneo, denominaciones derivadas de la teoría de los humores. Pero fue Aristóteles, o al menos se le atribuyó ese escrito desde siempre, quien relacionó el tipo melancólico con una predisposición filosófica o artística. Este problema (...) originó una larga tradición...” (Mattoni, 2007: 9).

Si bien el carácter humorístico correspondería al humor sanguíneo, notamos que es posible en ciertas prácticas humorísticas, reconocer ciertas características de lo melancólico. En *Señorita Gloria*, nos enfrentamos mediante la brutalidad con que se expone una situación cotidiana de manera paródica y *per se*, descentrada —un tanto monstruosa— a una emoción teñida, oscura que remite a la melancolía al igual que la desazón que provoca, a pesar de corporizarse en tanto risa.

Mostrar los dientes: ¿Sonrisa o amenaza ante el peligro?

“No están condenados a mirarnos, pero no se les da otra opción. *Ustedes son el argumento*. Ustedes son los actores (...) Se apunta hacia ustedes. Ustedes son nuestro blanco”

(Handke, 1966: 100. La cursiva es nuestra).

La risa es, si atendemos al gesto, un rictus que aparece al enfrentar(nos) a situaciones que se receiptan absurdas o incomprensibles: enseñar los dientes es una forma de desviar un impulso agresivo, de contenerlo en la misma operación de tensión. Por ello, reír está ligado a disociarse de acontecimientos. Estos eventos son aquellos que provocan desconcierto y que muchas veces se asocian con la desgracia¹¹¹. Incluso, podemos relacionar esto a la llamada risa nerviosa, como un acto fallido. Desde este punto de vista, el humor se constituye en una acción purificadora que

¹⁰⁹ “...la posibilidad de ofrecer al personal docente y alumnos adultos de los Centros educativos dependientes de esta delegación la magnífica obra teatral ‘Señorita Gloria’, en oportunidad de la realización del acto conmemorativo del Día Internacional de la Alfabetización...” (Escuela de Artes, 1973a).

¹¹⁰ Basta pensar en el auge de ello en aquellos que pertenecieron al Instituto Di Tella, o a los espectáculos realizados en Córdoba por María Escudero.

¹¹¹ Inevitable aquí no realizar un emparentamiento entre esto y lo que se concibe como ***humor negro**, de larga tradición sobre todo, al momento de plantear/exponer conflictos sociales y *per se*, políticos.

permitiría evacuar esta violencia, nacida de la frustración y del sufrimiento. El humor vendría pues a desempeñar una función *catártica* semejante a la descrita por Aristóteles en su *Poética*¹¹², en tanto el humor supone un distanciamiento de y a la vez una identificación con el objeto que es su soporte (aunque esto sea traducido en un desprecio en vez de compasión). De ello deriva también la relación sadomasoquista entre quien utiliza el humor y el auditorio, que se ‘aleja’ en/con la risa; pues el humorista se presenta con frecuencia ante el público, como personaje resentido y humillado.

La paradoja de *Señorita Gloria* emana, efectivamente, de ello: al identificar la situación, “educativa” podríamos decir, como algo propio y posible de ser experimentado o bien como hecho ya vivido, se origina la risa nerviosa... y si bien, el personaje grotesco de la profesora se presenta en escena tal como describimos al humorista en el párrafo anterior, incluso en la opresión vivificada por el personaje “alumno”, al establecerse en el imaginario de la obra al público como un tercer personaje colectivo –el alumnado–, este participa de la relación perturbada con la maestra. Así, la identificación con el oprimido, que –insistimos– debido a que según una experiencia propia del mundo moderno occidental ese oprimido “somos todos”, origina una subyugación ante la señorita Gloria que, en el transcurso de la representación, increpa al público¹¹³. Este responde a las órdenes de ella, de una manera más visceral y menos consciente, reaccionando con el cumplimiento del mandato y el cuerpo antes que reflexionar sobre ello¹¹⁴.

En este mismo sentido, la crueldad con la cual la maestra nos “ubica” en una situación ficticia/real, se debe a una serie de elementos. Estos se montan permitiendo este hacer dominante que subyuga al tercer personaje mencionado en su doble materialización: es que el público de la puesta en escena y el alumnado de la obra se superponen... Esto es posible, por ejemplo, mediante el juego que mezcla en el discurso de la profesora el hacer de quienes llegan a la sala y el imaginario de un aula y los fusiona en un sólo sujeto/enunciario:

“Está claro que ustedes tienen que pagar este segundo hogar que es la escuela. *Para entrar aquí fueron obligados a pagar. ¿No es cierto? Debieron mostrar sus comprobantes de pago al portero. ¿Verdad? Cada uno con su comprobante en la mano*” (Athayde/TEUC, 1972. La cursiva es nuestra).

Es que, como escribe Handke en su obra *Insultos al público*, los sujetos que intervienen en el convivio¹¹⁵ de la representación están involucrados, aunque sean meros espectadores. Es decir, en *Señorita Gloria* la participación en tanto público excede la formalidad convencional de

¹¹² Para Aristóteles, la catarsis es el resultado ocurrido en dos aspectos diversos que a su vez, se complementan: el de la identidad, producido por la piedad que genera la obra y el de distanciamiento, efecto ocasionado por el temor de padecer aquello que sucede en escena. Así, notamos que aquí se actualizan la idea de identidad por reconocimiento y la compasión y el temor de la tradición trágica, ocasionando así una catarsis, aunque diferente.

¹¹³ Somos conscientes de no poder abordar la obra en su totalidad (De Marinis: 1997), aunque sí podemos sostener que en ciertas experiencias de realización, esto ocurría (Roshstock, 2000 y Patrignoni, 2008a).

¹¹⁴ Para ampliar esta perspectiva de análisis aplicado a la obra *Señorita Gloria*, se puede leer *La violenta vigencia de “eso” que llamamos educación* (Patrignoni, 2008b). En ese artículo, me refiero específicamente a la educación expuesta en este texto como algo que se (in)corpora, es decir, se hace cuerpo, estableciendo en esa operación la apropiación de los roles en el sistema educativo o en cualquier relación asimétrica de poder.

¹¹⁵ “Las manifestaciones conviviales heredadas en el presente de esa ‘cultura viviente’ de la que habla Dupont, perduración de los hábitos de una sociedad ‘caliente’ y ‘salvaje’ en el marco de una cultura ‘fría’ y ‘domesticada’ (Levi-Strauss, 1998) en el teatro la letra palpita in vivo, a través de las formas de producción, circulación y recepción diferentes de la letra in vitro, ‘enfascada’ o ‘enlatada’, cristalizada [por la] propia...cultura del libro...” (Dubatti, 2003).

espectador¹¹⁶. Por el contrario, se activa una acción que el público concebido como un colectivo experimental, aunque sea como sujeto pasivo “víctima de la opresión” efectivizada por la mujer perturbada, y deviene en sujeto-objeto del texto:

“Aquí no se trata de un tema, aquí se trata de ustedes. Esto no es un juego de palabras. Nosotros no tratamos de ustedes en tanto que individuos. Aquí, ustedes no están aislados. Ustedes no se distinguen unos de otros” (Handke, 1966: 98).

En *Señorita Gloria* nos enfrentamos a lo que más nos aterra de nosotros mismos: la enajenación que producen quienes ostentan el poder al someternos. Y peor aún, la (de)formación que implica que nos transformemos en meros agentes de realización ajena –que efectivamente se reduce a la repetición– sólo acordes a los mandatos hegemónicos. De esta forma, en este texto espectacular se ponen en juego ciertos pensamientos propios de la época, por lo que debemos tener en cuenta el contexto socio discursivo de su realización a la hora de analizar esta obra y así explicarnos algunos sentidos que sostiene la profesora en su parlamento monológico.

Recordemos en este punto que la obra citada aquí es una producción que emerge en el ámbito universitario, debido a que el grupo que la realiza es el Teatro Estable de la Universidad de Córdoba (TEUC). Grupo que era formado por profesionales, docentes y alumnos del Dpto. del Teatro de la UNC... Todos participantes activos y conscientes del sistema educativo y en jaque por ello. A su vez, Córdoba transitaba por un momento histórico que conjugaba en la acción política a obreros y estudiantes, que forjaron en 1969 el Cordobazo, manifestación masiva que indudablemente, remite también al universitario Mayo francés de 1968. Por ello, a su vez, podemos establecer que no es un caso aislado en el *corpus* de representaciones teatrales de los setenta, y eso se observa en la vinculación al humor presente en varias representaciones, tanto del TEUC, como de otros grupos que se relacionan mediante el uso del humor. Basta recordar también, el musical *Alicia en el país* (TEUC, 1971) en el cual la parodia y el ***absurdo** están al servicio de la actualización que emparenta esa “supuesta fantasía” a la realidad cotidiana, así como la denuncia del sistema y un cuestionamiento al presente. O bien, tener en cuenta la obra *iFeliz Brasil para todos!* (La Chispa, 1973) en la que la ironía jugó un papel relevante, así como también *Contratanto* (LTL, 1972), en la cual

“En la Escena 8 se representa un concurso para asumir el cargo de director y los maestros son al extremo burlados, por una parte, mediante los nombres de los personajes (“Póngale la firma”, “Dr. Lagaña”, “doña María Guadagna”, “Herminia Salto Alto” y “Zona desfavorable”, entre otros), y, por otra, al incluirlos en una situación grotesca en la que están involucradas sus palabras y acciones. El jurado le otorga el puesto a la recomendada del Ministro de Educación (*Póngale la firma*) y todos quieren impugnar la selección, pero son desoídos pues el sistema niega la comunicación y hasta la demanda misma. Esta figuración paródica del autoritarismo y la corrupción produce la risa y también es un medio para la pretendida “toma de conciencia”, para luchar con el teatro contra un sistema social injusto” (Fobbio - Musitano, 2007).

¹¹⁶ La palabra teatro, deriva del griego “theatrom”, de thea (una vista), de theasthai (ver) y de theorlin (mirar). Estos términos están relacionados a su vez con theorema (espectáculo o especulación). Este último está ligado a la noción occidental de espectáculo: el público ve, mira una acción –obra- y especula con ella, siendo sólo un espectador expectante... en *Señorita Gloria*, se jugaría más bien con una práctica arraigada en lo ritual –rito de encuentro, debido al hecho teatral y rito de iniciación... por lo que implica educar(se)–, en la cual quienes asisten a una representación, al intervenir, son denominados como “participantes” y no como “espectantes”, puesto que desarrollan más emociones que meras “estrategias para mirar” (Schechner, 2001).

Se exhibe de manera parodiada, ridiculizada y llevada al extremo, cómo se opera de acuerdo a la normalización impuesta por las instituciones. Esta normalización es a su vez, mandato que insta la norma, según un régimen autoritario y de acuerdo a la doxa¹¹⁷. El carácter participativo y liberador de la obra *Señorita Gloria* es contundente: podemos observar que a partir del efecto liberador de la risa que ocasiona la parodia, la comunicación es un hecho que le sigue: a las puestas en escena del TEUC, se sucedían debates, característicos de la época (ya que es un modo de resistir con lo que el arte genera), sobre la obra que se acababa de representar, que coordinaban los mismos teatreros.

Es por eso que podemos encontrar en el archivo de notas concernientes al TEUC, en el que se explicitan los objetivos del período agosto-diciembre de 1973, que se prevé la

“Prosecución de representaciones en el teatrino para el público habitual, [de] ‘Señorita Gloria’, según el enfoque actual; promoción de acceso de estudiantes en general; *debate abierto después de cada función*” (Escuela de Artes: 1973b. La cursiva es nuestra).

A su vez, en una gacetilla de prensa de julio de ese mismo año, podemos observar que se realiza la reposición de la obra en el marco de los festejos del IV centenario del aniversario de Córdoba, y en las funciones gratuitas que se realizan “se invita especialmente a docentes y estudiantes a participar del debate” (Escuela de Artes, 1973b).

Lo estético y lo político de la carcajada

“Nosotros no pretendemos evocar una historia que hubiera ocurrido en el tiempo. *Lo que nos interesa es el presente, y siempre el presente*”

(Handke, 1966: 102. La cursiva es nuestra).

Esta producción teatral o, en términos de Pavis práctica espectacular¹¹⁸, (nos) exaspera, nos (des)enaja, precisamente al situarnos y fijarnos en una situación tan patente como reconocible por todos, debido a que en la sociedad occidental; quién no es/fue maestro o ha tenido/tiene su experiencia como alumno... Hasta la irritación somos llevados, pues mientras la profesora ejecuta su parlamento, asistimos al (ab)uso del poder en la figura de “señorita Gloria”, pero también al sometimiento y la humillación encarnada en el alumno, donde los dos personajes transitan una relación opresiva, de una agresividad que crece hasta la explosión final del personaje de la educadora, sin dejar de lado al humor... uno ácido, tenso... de risa cascada y nerviosa que estremece... al igual que las carcajadas perturbadas y perturbadoras de señorita Gloria en medio de la obra y el espacio teatral.

Por ello, podemos decir que el humor actúa en concordancia con la desesperación... es entonces en donde su veta social y política se vuelve palpable. En este caso, la risa –aunque discreta- aparece cuando consternados notamos cuán rebaño somos ante la figura de Gloria. O cuando notamos que detrás del guardapolvo se esconde una tragedia... la de la Historia que como bien señala la profesora en su monólogo:

¹¹⁷ Para ampliar este ítem, será útil recurrir a “Lo sexual y su ficción. Entre el acatamiento y la emancipación” (Patrignoni, 2007c).

¹¹⁸ Entendemos lo espectacular es tanto categoría histórica que, para ser definida, “depende de la ideología y de la estética del momento, las cuales deciden lo que puede y debe ser mostrado y bajo qué forma: visualización, alusión a través del relato, utilización de efectos sonoros, etc.” (Pavis, 1998).

“¿Saben cuál es el más grande principio de la Historia? *Todos se quieren dominar los unos a los otros*. Exactamente como la señorita Gloria los domina a ustedes. Ustedes hacen aquí lo que la señorita Gloria quiere, cuando la señorita Gloria lo quiere. *Y pagan por ello*. En la Historia ocurre lo mismo. Conclusión: Todo el mundo quiere *ser* la señorita Gloria” (Athayde/TEUC, 1972. El énfasis es del original).

Ahora bien, generalmente se concibe al monólogo reduciéndolo a lo denominado como soliloquio, emparentándolo por ende, a un hacer introspectivo. Estamos aquí frente a otra práctica. La introspección es aquí interacción, puesto que si bien la “señorita Gloria” es quien se desborda mediante la oralidad, ella necesita de un interlocutor (el público/alumnado y el actor/alumno). Es decir, no debemos confundir este monólogo con una danza de los siete velos en la cual quien habla va desnudándose ante los otros o bien con un hacer terapéutico en el que el hablante se va reencontrando consigo mismo. Por el contrario, es una interacción e interpelación –operación mediante la cual el otro/el público– puede y es movilizado. Así, el humor cumple con una de sus metas más visibles: la comunicación, puesto que cuando es difícil plantear ciertos temas o ponerlos en evidencia, mediante el humor, la distensión y la visibilización que él permite, se hace posible dialogar.

Así, la risa puede estar en una expresión compartida de reconocimiento de los pares (los alumnos, los oprimidos, los candidatos a la picadora de carne) tras pasar el peligro o ante su vicisitud. La distensión que acontece tras reír(nos) promueve la inhibición de una respuesta agresiva (hablamos de esta como una respuesta que no construye, no permite reflexionar y es representada en turbación y enojo; en *Señorita Gloria*, podríamos traducirlo en un abandono *in media res* de la sala teatral, en un hipotético caso). Por el contrario, la risa se convierte en un indicio de confianza en los compañeros y reconocimiento múltiple: de/entre pares, de la situación y de la/s naturaleza/s de esta última.

El monólogo es una técnica que aquí se vuelve una herramienta primordial pues en el devenir de la reproducción de los mecanismos del pensamiento caótico, que enlaza situaciones e ideas en un hacer no lineal –aunque si bien dislocado, no ininteligible– se insta al público, apelando a sus emociones de manera violenta.

En esas palabras de control, sin control precisamente, y en el fluir de recuerdos/pensamientos, asistimos a la ausencia de prejuicios y censura, a la expulsión de obsesiones de la maestra y podemos asumir así, la gravedad de los hechos educativos que en su incorporación, naturalizamos. En una operación metonímica, se habla de la dominación de uno sobre el otro mediante la educación y la palabra (por extensión, el lenguaje). Por ello, si bien se establece en el imaginario de la obra, la situación del hecho educativo en una institución formal (escuela), se emparenta la acción a la educación informal de la familia, estableciendo lazos entre la casa/la escuela y la madre/la maestra como lugares y figuras de dominación, respectivamente.

“¡Ah! La razón por la cual están todos ustedes aquí sentados en sus bancos sin que les haya sido permitido elegir... pues bien, eso se debe a una razón muy simple. Se trata de que la escuela es un segundo hogar. Y, ¿alguno de ustedes pidió nacer? Por supuesto que no. ¿Alguno de ustedes fue consultado sobre la conveniencia de su nacimiento? ¿Entonces?... Ahora ya lo pueden comprender: en la Escuela, como es un segundo hogar ocurre exactamente lo mismo” (Athayde/TEUC, 1972).

No decidir, tampoco elegir, sino “dejarse llevar”. “Obedecer” se transforma así en la única acción posible que además, lleva al éxito: quien mejor (ac)cede a ser conducido será quien obtenga

una mejor posición social... Es que la señorita Gloria unifica el saber y el poder, asumiendo que la apariencia de lo primero lleva a poseer lo segundo (valga la redundancia):

“No aprobar un examen (...) es una desgracia que marcará para siempre la vida de ustedes. Son las puertas de los años siguientes y las de la Universidad las que se cierran delante de ustedes (...) ¿Qué hacer para evitar tanta desgracia? Para eso es que está aquí la señorita Gloria. Porque lo único que se necesita hacer para librarse de la desgracia es, simplemente, *obedecer* a la señorita Gloria” (Athayde/TEUC, 1972. El énfasis es del original).

Con *Señorita Gloria*, caemos en la cuenta de que así como existen diferentes tipos de humor adaptados a diferentes sensibilidades y grupos humanos, en ella están todos, múltiples y complejos, concentrados. Y en ese palpitar de “risa loca” que posee la tragedia como el tango¹¹⁹, es posible asistir a un conjunto de muecas que religan el entorno a la emoción. De esta manera, intuimos que lejos de distanciarnos de la tesis de los humores, mencionada anteriormente, la actualizamos: en el discurrir del personaje “señorita Gloria” y la acción dramática que podemos analizar mediante el texto espectacular, nos enfrentamos a distintos tipos de humor en sus dos acepciones. Es decir, hablamos tanto de tipos de estado de ánimo, como de construcciones técnicas... emociones humorales y técnicas humorísticas. Todas presentes en el discurrir de *Señorita Gloria* que intercede ante nosotros como una suerte de totalidad, vigilando de manera autoritaria nuestras posturas (corporales, ideológicas...).

Expresamos anteriormente, que esta obra pertenece a un canon particular, denominado por la prensa de los setenta como “el nuevo teatro cordobés” (Heredia, 2000). Aunque ella lo ansie con todas sus fuerzas, no es única y a la manera de un “mise en abyme” (Pavis, 1998) se repite su imagen en reflejo/s constante/s... Difícil de detectar y de combatir, pues se esconde bajo la piel de cordero... Corderos de un rebaño que reiteran el ciclo, ritual educativo. Y la figura fantasmática de la educadora señalándonos con el dedo mientras se contorsiona por los estampidos de su estrambótica risa... Y la risa, como un estremecimiento nos sacude... se vuelve amarga –como la bilis– mueca desencajada en nuestros rostros, que en oposición a la comedia, hace caer las máscaras y ante la ostentación del hecho no nos queda más remedio... ¿Reír? Sí, pero además, reflexionar y buscar en consecuencia una salida.

Silvina Patrignoni

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Chiste; El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Humor ante la ley; Humor, política y censura en Argentina; Jorge Bonino; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; La risa en el teatro argentino de Postdictadura: lineamientos para un programa de estudio; Metáfora y humor; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

A. A. V. V. (2005) *Educación-Argentina*. “Teoría Psicoanalítica freudiana”, versión digital en <http://www.educarargentina.com.ar/JUL2005/educ83.htm> (Fecha de consulta, noviembre de 2007).

¹¹⁹ *Risa loca* (De Grandis/Blanco Laurenz) o la “risa loca” en *Nostalgias* (Cadícamo/Cobian, 1936), también *Siga el curso (Aieta/Gimenez)* en la que leemos: “Aquella marquesa de la risa loca se pintó la boca por besar a un clown... descúbrete, por fin... Tu risa me hace mal detrás de tus desvíos...”.

- AGAMBEN, Giorgio (2005) "Parodia" en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ARRABAL, Fernando/TEUC. (1970) Dirección José Luis Andreone *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Texto mecanografiado usado por el TEUC, en Biblioteca de la Escuela de Artes, FFYH, UNC.
- ARICÓ, José María. (1999) *Entrevistas 1974-1991*, Córdoba. Ediciones del Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba.
- ARISTÓTELES. (1979b) *Poética*, Ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nac.
- ARTAUD, A. (2005) *El Arte y la muerte/Otros escritos*, Bs. As., Caja Negra editora.
(S/Da) *El teatro y su doble*, en www.katarsis-net.com.ar/biblioteca.
(S/Db) *El teatro y la crueldad*, en www.katarsis-net.com.ar/biblioteca.
- ATHAYDE, Roberto/TEUC (1971) *Señorita Gloria*, Texto mecanografiado usado por el TEUC, en Biblioteca de la Escuela de Artes, FFYH, UNC.
- BARTHES, Roland (1984) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
(1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1973) *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BRECHT, Bertold (1966-67) "El que dijo sí – El que dijo no" en *Teatro Completo (1898-1956)*, Bs. As., Ed. Nueva Visión.
- BRECHT, Bertold/TEUC (1974a) *El que dijo sí*, Texto mecanografiado usado por el TEUC, en Biblioteca de la Escuela de Artes, FFYH, UNC. Córdoba.
(1974b) *El que dijo no*, Texto mecanografiado usado por el TEUC, en Biblioteca de la Escuela de Artes, FFYH, UNC. Córdoba.
- BREWER, Rolf (1981) "La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett" en WATZLAWICK (compilación y prólogo), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Buenos Aires. Gedisa. Pp. 121-138.
- CASTRO, Edgardo (2005) "Toda filosofía es en sí política", entrevista a Roberto ESPOSITO, en *Revista Ñ*, 12 de Marzo de 2005. Versión digital disponible en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/03/12/u-936812.htm>
- CASULLO, Nicolás (1996) *Itinerarios de la modernidad*, Bs. As. Universidad de Buenos Aires.
- CRESPO, Horacio (1999) "Presentación" en ARICÓ, José María, *Entrevistas 1974-1991*, Córdoba, Ediciones del Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba.
- DE MARINIS, M. (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Bs. As., Galerna.
- DUBATTI, Jorge (2003b) "Teatro, encuentro de presencias" en *El convivio teatral*, Bs. As., Atuel.
- ESCUELA DE ARTES (1973a). Carpeta de *Extensión Cultural*, volumen I, Documento institucional de la Escuela de Artes, consultado en Archivo Escuela de Artes. UNC.
(1973b). Carpeta de *Extensión Cultural*, volumen II. Documento institucional de la Escuela de Artes, consultado en Archivo Escuela de Artes. UNC.
- FOBBIO, Laura (2006) "Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975. La construcción de la identidad de la mujer en los '70". Informe Final del Subproyecto incluido en el Proyecto de Investigación de Musitano – Zaga, SECYT, FFYH, UNC, Período 2004-2005. Mimeo.
(2008) "Teatro, Política y Subjetividad. La dramaturgia argentina de los '70 a los '90". Informe Final del Subproyecto incluido en el Proyecto de Investigación de Musitano – Zaga, SECYT, FFYH, UNC, Período 2006-2007. Mimeo.

- (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba, Editorial Comunicarte.
- FOBBIO, Laura y MUSITANO, Adriana (2007) “Contratanto (LTL.1972), Interacción y bidimensionalidad. Las puestas en escena de la educación y la representación de las subjetividades” en CD (ISBN 978-950-33-0593-5). V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba”, CIFYH, FFyH, UNC.
- HANDKE, P. (1982) *Gaspar. Insultos al público. El pupilo que quiere ser tutor*, Madrid, Alianza editorial.
- JACKSON, Donald (1990) “El problema de la homeostasia familiar” en WINKIN, Yves (selección y estudio preliminar) *La nueva comunicación*, Barcelona, Kairos.
- JAUSS, Hans Robert (1986) “Sobre la razón del placer en el héroe cómico: El héroe cómico bajo un signo positivo y negativo (reírse de y reírse con)” en *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus,
- LES LUTHIERS (1980) “El rey enamorado” en *Hacen muchas gracias de nada*, versión del 24 de Octubre de 1980. Consultado en <http://www.lesluthiers.org/verversion.php?ID=69,09-04-08>.
- LIBRE TEATRO LIBRE (1973) *Contratanto*, Creación colectiva. revista *Primer Acto* N.º 161. Octubre de 1973. Madrid. Pp. 52-61.
- MARCUSE, Herbert (1968) *Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- MATTONI, Silvio (2007) “Poesía y Melancolía” en *El banquete –Revista de Literatura–* Año X, N.º 5, Córdoba, Alción editora.
- MOUFFE, Chantal (1996) “Por una política de la identidad nómada” en revista *Debate Feminista*, Año 7, Vol. 14, Octubre, México.
- MUSITANO, Adriana (2000) “La representación del espacio, los L.T.L y El fin del camino” en revista *Estudios*, N.º 13. Córdoba, Centro de Estudios Avanzados. UNC.
 (2002) *Córdoba 1965-1975. Identidad y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo* en Publicación del CIFYH, N.º 2, UNC, Córdoba.
 (2005) *La Poética de lo cadavérico en las manifestaciones estéticas de Fin de Siglo XX*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba. Mimeo.
 (2006) “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975: La construcción de la identidad de la mujer en los ‘70” (Informe Final, SECYT, CIFYH, UNC. Período 2004-2005). Mimeo.
- MUSITANO, Adriana y FOBBIO, Laura (2008) Entrevista a Myrna Brandán. Córdoba.
- MUSITANO, Adriana y ZAGA, Nora (2008) “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975: La puesta en escena de la educación, impronta de los ‘70 en las producciones de los ‘90” (Informe Final, SECYT, CIFYH, UNC. Período 2006-2007). Mimeo.
- PATRIGNONI, Silvina (2007a) “Un texto espectacular de Señorita Gloria por el Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC)” en *Confines* n.º 4, Escuela de Letras/SeCyT, Córdoba.
 (2007b) “El teatro documental del LTL en *Contratanto*: Política y educación en una representación de los ‘70” en XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Bs. As., inédito.
 (2007c) “Lo sexual y su ficción. Entre el acatamiento y la emancipación” en Actas de las Jornadas de Literatura Latinoamericana y Estudios de Género, UBA.

- (2008a) "Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975: La puesta en escena de la educación, impronta de los '70 en las producciones de los '90" (Informe Final, SECYT, CIFYH, UNC. 2006-2007).
- (2008b) "La violenta vigencia de "eso" que llamamos educación: Continuidades, rupturas, desafíos..." en revista *Árbol de Jitara* n.º 1. Córdoba, Editorial Babel.
- PATRIGNONI, Silvina y SANCHEZ, Silvina (2007) "Señorita Gloria y la construcción de la memoria: los años '70 y las puestas en escena de la educación" en Actas de las V Jornadas CIFYH, UNC, eje 13.
- PAVIS, P. (1998) *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Barcelona, Paidós.
- POLLOCK, Jonhatan (2003) *¿Qué es el humor?* Buenos Aires, Paidós.
- SAINZ DE ROBLES, Federico (1972) *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, Tomo I, Madrid, Aguilar.
- TAHAN, Halima (1992) "Teatro y utopía: la presencia de Bertolt Brecht en Córdoba (período 1969/1976)" en PELLETTIERI, Osvaldo *Teatro y teatristas* (Ed.), Buenos Aires, Galerna.
- (2000) "Presencia de Brecht. Las utopías escénicas (1969/1976)" en *Teatro Argentino. Escenas Interiores* (Editora). Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur.
- WATZLAWICK, Paul (1994) *Lo malo de lo bueno*, Barcelona, Ed. Herder.
- WATZLAWICK, Paul et al. (1973) *Teoría de la comunicación humana*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- (1981) *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* (Compilación y prólogo de Paul WATZLAWICK), Barcelona, Gedisa.

Aproximaciones al humor de Córdoba

1. El humor de Córdoba y su relación con Latinoamérica

El ***humor** de Córdoba registra su antecedente¹²⁰ en pequeñas *letrillas* que el ingenio popular manifestaba contra ciertas autoridades. Estas formas de expresión se hicieron más habituales después de mayo de 1810, ya que este fenómeno, parcialmente, responde a un proceso que se produce en el continente americano donde a medida que pasa el tiempo se acentúa la división política entre criollos y españoles¹²¹. Estas *letrillas* además de recitarse, en innumerables casos estampan sus primeros versos en los muros de las capillas, los claustros y las casas reales, lugares claramente visibles para el público lector letrado de la época y para el no letrado también, pues se las ingeniaban de alguna forma para enterarse de lo que estaba escrito en los murallones. El tono de las *letrillas* y de los *grafitis* de los templos era de tipo sarcástico propio de la crítica al proceder público y social de la época¹²².

Ángel Rama (1970: 60) en su libro *La ciudad letrada* remarca el alto grado de significación que tiene el *grafiti* en América Latina, como modo de expresión popular. Según este escritor, estos *grafiti* demuestran la existencia de autores desconocidos que gravitan fuera de las *vías letradas*¹²³, ya que escriben desde los bordes. Además de identificarse fuertemente con la realidad, en su mayoría se definen por su despreocupación ortográfica. De todas maneras intentan, desde su lugar, abrirse paso para deslegitimar, a través de su escritura, la *hegemonía letrada*.

Para explicar la hipótesis de la importancia del *grafiti* en América Latina, Rama toma tres ejemplos en la historia americana, en el siglo XVI, en el XVII y en el XX. En los tres casos se documenta la clandestinidad del *grafiti*, su incautación de la escritura y su decidida ilegalidad que aspiraba a trasegar el poder existente.

El primer caso sonado surge después del *reparto del botín en Tenochtitlan*, posterior a la derrota azteca de 1521. Luego del escándalo por las fuertes reclamaciones de los capitanes españoles que se consideraron traicionados por sus propios coetáneos (ya que la repartición era de una exagerada desigualdad), las paredes del palacio donde descansaba *Cortés*, primer favorecido en el reparto del botín, aparecían cada mañana escritas con motes, algunos en prosa, otros en verso, todos *grafitis* groseros de tono ***burlesco**, que el acusado daba en contestar cada mañana hasta que, por fin, cansado cerró el debate con estas palabras: "Pared blanca, papel de necios"¹²⁴.

El segundo caso llamativo, que observa este investigador, es aquel que se menciona en el libro *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Carrió de la Vandera¹²⁵, donde aparecen claramente

¹²⁰ Comenzamos por aquí esta breve reseña, de ningún modo estamos negando que existen otros antecedentes más antiguos. Como aquello que afirma que los comechingones eran muy risueños y afectos a reuniones familiares, ya que esto contribuía a mantener la cohesión de grupo.

¹²¹ En Córdoba se encontraban enfrenados *sobremontistas* contra *funistas*, estos últimos encabezados por el Deán Gregorio Funes y su hermano (Ambrosio), quienes se oponían a la figura del Marqués Rafael de Sobremonde.

¹²² La sociedad de la época estaba marcada por un alto grado de formalidad. La diferencia de clases era categórica, se cuidaban sobremanera las formas por temor al ridículo.

¹²³ Ángel Rama explica la distancia ente la *letra rígida* y la *fluida palabra*, la primera reservada a una estricta minoría.

¹²⁴ Datos que Rama extrae de los relatos Bernal Díaz del Castillo.

¹²⁵ Estos comentarios son el primer testimonio original sobre la propia historia americana y la de sus antepasados. Alonso Carrió de la Vandera era un comisionado español quien en 1775 publica su única obra literaria *El Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. Concoloncorvo era el seudónimo

testimoniadas voces provenientes del espacio rural, completamente extraños a los círculos ilustrados, como son los cantos de los *gauderios*¹²⁶. Se trata, en un principio, de improvisados versos acompañados por alguna guitarra, muchos de ellos producto de su modo de vida errante, sin límites ni fronteras, que dan cuenta de la existencia de un lenguaje propio y original, signo de su propia independencia. Según Rama, tanto las formas del *grafiti*, como la versificación de los *gauderios* comienzan a incorporarse a la escritura paulatinamente y se prolongan hasta nuestros días:

“Se hacen de una guitarra, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de la cabeza...”

“Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando” (de la Vandera, Antología 1967: 9).

El tercer caso -comenta Rama- ocurre dos siglos después, en la segunda mitad del siglo XX. La invasión de *grafitis* políticos sobre los muros de las ciudades latinoamericanas fue considerable, por su espectro, en cuanto a su gama y variedad, junto a otros *grafitis* que expresaban otras cosas. Asimismo, el empleo de *grafitis* con fines determinados se había convertido en un vehículo de expresión que lograba arrancar la risa cómplice de los favorecidos o mejor aún la cólera de los detractados. Escritos en los muros, funcionaron como el soporte de ansiadas libertades, lo que, sin demasiadas vueltas, obedecía numerosas veces al puro gusto de hacer público un pensamiento, y de esta manera terminaron dando cuenta de la magnificencia de la lengua popular, ya que su efectividad se anclaba en el uso paródico de frases hechas¹²⁷, como así también en el ***juego de palabras** que permite el dístico.

Asimismo, su validez fue tal, que fueron censurados, ya que con el tiempo, su empleo se fue restringiendo, quizás por esto de que: *entre broma y broma la verdad se asoma*. Un claro ejemplo de ello nos proporciona Ángel Rama (1970: 62), cuando comenta que, en el año 1969 en plena sacudida nacional, el gobierno Uruguayo dictó *un decreto que prohibía la utilización, en cualquier escrito público, de siete palabras*¹²⁸. De esta manera, se pretendía mutilar la exhibición de la lengua y cualquier modo de expresión que enunciara una mirada distinta a la establecida.

2. El humor de Córdoba una zona de expresión identitaria

En Córdoba, conjuntamente con aquellos *grafitis*, *letrillas* y cantos de los *gauderios* que llegaban desde el espacio rural, se suscitan curiosos episodios (gestos del cuerpo que emparentan lo social), que tanto en su momento como vistos a la distancia mueven a la risa dada su chispa y originalidad¹²⁹. Veremos más tarde que estos sucesos funcionaron y funcionarán como tópicos imantados que se desplazan en una red interminable de réplicas y contra réplicas, murmuraciones que serán el espacio propicio para hacer del humor una zona de expresión identitaria. Episodios

de Bustamante Carlos o don Calixto Bustamante Carlos Inca, cuzqueño que acompañó a Carrió en su viaje como secretario, guía y que, acaso, intervino en la redacción de la obra.

¹²⁶ La palabra *gauderio* es uno de los tantos vocablos que figuran como antecedentes de la palabra *gaucho*, su denominación proviene del portugués que significa: vividor, parásito, vagabundo.

¹²⁷ Abarcan no sólo los dichos de carácter popular, sino también aquellas locuciones o enunciados emitidos desde los centros de poder.

¹²⁸ Esta prohibición fue poco efectiva, ya que le otorgó más importancia a esta clase de escritos.

¹²⁹ No estaban todavía regladas las formas de protesta. Los gestos que aparecen están dotados de franca espontaneidad.

que, por otra parte, reaparecen en Córdoba en forma esporádica en distintas épocas que iremos describiendo oportunamente.

Por caso, empezaremos por aquel que cuenta E. Bischoff en su libro *Historia de Córdoba*, donde se registra un curioso antecedente humorístico que es dable de mencionar. El hecho ocurre hacia 1816 cuando las mujeres se manifiestan¹³⁰ contra varias disposiciones del poder de entonces: para demostrar su descontento se peinaban *echándose el pelo hacia la derecha*. Las autoridades reaccionaron ordenando a través de los *pregoneros* que lo hicieran para el otro lado, la orden emitida por los regidores demandaba *peinarse el cabello con la raya hacia la izquierda*, por entender que lo contrario significaba la adhesión directa a las costumbres españolas. Por otra parte, no olvidemos que era la época de los peinados exagerados y de los grandes peinetones, que Alberdi en su periódico *La Moda* se ocupó de satirizar. De todas maneras, este episodio generó un ir y venir de versos y *letrillas* que los *pregoneros* contratados para el asunto se desgañitaban en difundir por la ciudad.

Este peculiar proceder de las damas cordobesas resulta más claro todavía, cuando Alonso Carrió de la Vandra se detiene a observar el comportamiento de las matronas de Córdoba y encuentra que estas, comparadas con otras de América, además de vestir castamente, sin lujos y extravagancias (y de no dejar que las mulatas vistiesen un traje que no fuera acorde a su condición de esclavas), están dotadas de un fuerte carácter. De hecho, termina su relato afirmando aquello que ya se señalaba sobre ellas:

“Refiero el caso solamente para manifestar el carácter de las cordobesas, trascendente a todo el Tucumán. Estas, por lo general, fomentan los bandos y son causa de tantos pleitos” (de la Vandra 1967: 16).

Todas estas formas de expresión (como el ejemplo de las mujeres) emparentadas con las prácticas sociales, las costumbres o la política, circularon por la ciudad como refutaciones de un grupo u otro, y se caracterizaron verdaderamente por el tono gracioso que se les daba apelando al gesto, a la rima o al juego de palabras, formas sueltas aparentemente inconexas que irían afinándose con el tiempo. Pues, escudados (o no) en el anonimato se permitieron decir lo que se les antojaba contra quien fuere, además de pagar buenas sumas para que se escribiese o dijese tal o cual cosa.

3. La literatura humorística del siglo XIX y principio del siglo XX

Por otra parte, es importante tener en cuenta que estas prácticas discursivas, gestuales y corporales, rápidamente fueron acompañadas por diferentes versificaciones como medio o vehículo para increpar incisivamente al contrario, aunque –por supuesto– esto no ocurrió únicamente en el ámbito socio-político, donde las partes encontradas prodigaban gran parte de su tiempo y energía para sostener sus posturas. Pensemos que el humor tiene la particularidad de atravesar diferentes géneros y estratos sociales. Lo curioso, entonces es poder demostrar a través de estudios recientes la presencia permanente de poetas, en su mayoría ignotos, a lo largo de la historia de Córdoba, con una fuerte inclinación a la escritura en clave humorística.

De este rastreo se ocupa el escritor Prudencio Bustos Argañaraz, en su libro *Antología de la Poesía Burlesca* (2005), donde revela la *vena poética satírica* de muchos poetas que habitaron estas tierras.

¹³⁰ Esta forma de protesta se manifiesta en pleno auge de la lucha entre criollos y españoles.

Por caso, comenzaremos nombrando al poeta Mateo Rozas de Oquendo (considerado el lírico más antiguo de la gobernación del Tucumán¹³¹ por Monseñor Pablo Cabrera), quien en 1593 entrega en Córdoba ante escribano público su poema *Famatina*. Varios de sus versos están compuestos en tono satírico. El ejemplo alude a la fundación de La Rioja:

“Juntámonos en cabildo
todos los capitulares
y escribimos al virrey
un pliego de disparates”
(Bustos Algañaraz, 2005: 15).

Asimismo, la predisposición a versificar gran parte de lo que estaba sucediendo, sobre todo aquello que venimos subrayando acerca de ciertos gestos culturales o imágenes cotidianas, se puede comprobar en el caso, antes nombrado, del *cabello de las mujeres*, que muestra cómo los gestos van de las imágenes hacia las palabras, para adquirir forma y sentido. Para esta situación el verso elegido fue el *cielito*¹³², muy en boga en el siglo XIX. De esta manera, es posible observar cómo este tipo de métrica acabó siendo la más apropiada para ilustrar el pensamiento fustigador de aquella época. Así, en plena guerra por la independencia los *cielitos* cobraron su sentido sarcástico:

“Allá va cielo y más cielo,
cielo de las cordobesas;
ya van las contribuciones
subiendo por las cabezas.

Allá va cielo y más cielo,
cielito del disimulo;
de la consulta salió
tamaño bando peludo”(56-57).

Otro tipo de composición, que resultó ser la más elegida por los ocasionales rimadores, dada su facilidad métrica, fueron las *redondillas*¹³³. Estas eran recitadas por los jóvenes educandos del *Montserrat*, en las ceremonias de los vejámenes estudiantiles¹³⁴, donde se resaltaban los defectos del ocasional aludido. Del mismo modo, se empleó mucho más tarde para asuntos políticos de importancia, como fue la cuestión del designio de diputados para el Congreso de Tucumán en 1815. Por entonces, eran representantes Miguel Calixto del Corro, José Antonio Cabrera y Jerónimo Salguero de Cabrera. El escritor Bustos Argañaraz sospecha que la autoría de los siguientes versos fue de don Ambrosio Funes, por su conocida antipatía hacia los burlados:

“Salguero no sé si es sal
o huevo güero y podrido,
un hombre el más corrompido
y el más salvaje animal” (64).

¹³¹ Este poemario lo entrega cuando vivía en Córdoba, y lo había escrito durante su estancia de tres años.

¹³² Al que también era posible agregarle música.

¹³³ La *redondilla* es una estrofa de cuatro versos octosílabos que riman en consonante.

¹³⁴ Ceremonia universitaria donde los estudiantes se burlan del graduado.

Además, como podemos observar, este tipo de versificación permite la ingeniosidad a través del juego de palabras con el propio nombre del representado, travesura que parece haber comenzado (posiblemente) con este tipo de ritmo. Luego, dicha situación fue rediseñada ante la presencia de voces rurales o iletradas, que le dan otra vuelta al sentido del mote. Pero indudablemente, predispusieron a todos a la permanente creación de apodos de corte humorístico, *vicio* (por así llamarlo) que permanece vigente hasta nuestros días¹³⁵ :

“Cabrera siempre fue cabra,
es, ha sido y lo será
y el mundo se acabará
sin ser más de lo que era”

(Anónimo, 2005: 64).

Por otra parte, también es posible encontrar otra clase de ejemplos de versificaciones que aluden al nombre o apellido del burlado, como es el caso de estas *décimas*, donde el tono del mote es soez:

“Un guaso y un monigote,
los dos envidiados, un ñato,
tres clérigos, un mulato,
un carbonada y figote,
Gerónimo del ocote,
teteitas y el gran churrete,
con algunos más de flete
popularmente gritaron
y con un grito firmaron
una ley de saca y mete”

(Anónimo, 2005: 68).

Las *redondillas* con dos pies quebrados al final, comenzaron a formar parte de la combinación métrica llamada *ovillejo*, que popularizó el poeta satírico Emilio Pizarro Iriondo¹³⁶ a principios del siglo XX. La composición constaba de dos o tres versos octosilábicos seguidos cada uno de ellos por un pie quebrado. Según Prudencio Bustos Argañaraz de este autor se conocen numerosos poemas satíricos¹³⁷ dirigidos a las autoridades de la época como Ramón J. Cárcano o Julio Argentino Roca (h).

“Fui a orinar y oriné
José,
en medio de tanta gente
Vicente,
y oriné por mis cabales
González

Y quedan los orinales
de este dilatado bar,
honrados por orinar

¹³⁵ Por esto del apodo humorístico tan propio del habitante de Córdoba.

¹³⁶ Nacido a fines del siglo XIX.

¹³⁷ Sus poemas han llegado hasta nuestros días a través de recopilaciones

José Vicente González” (143).

En 1899, Manuel Arrieta de Ávila publica su libro de poemas satíricos llamado *Fruta de Córdoba, Cabezas y Calabazas*. La obra está dividida en cuatro secciones y en cada una de ellas agrupa diferentes tipos sociales del momento: clero, políticos, intelectuales y comerciantes. Este poeta define una costumbre que paulatinamente va ser otro rasgo identitario del humor de Córdoba: *reírse de sí mismo*. Aunque, según Argañaraz, “es uno de los raros poetas que se burlaron de sí mismo”, puesto que lo propio de la poesía satírica ha sido la burla del adversario. Conozcamos sus *décimas*:

“Constantemente en acción
y errándola a cada paso,
es del humano fracaso
viviente demostración.
Y no hay exageración
si a la conclusión arribo
de que es peor que nulidad,
porque Arrieta en puridad,
tiene el valor negativo
de toda calamidad”

(Arrieta de Ávila, 2005: 130).

Todos estos apuntes que venimos anotando demuestran la existencia concreta de una *poesía satírica en Córdoba*. De todas maneras, existieron también versos y frases anónimas que se acuñaron en el discurso popular provenientes de diferentes fuentes no únicamente de la política o la moda como hemos venido expresando. Pues, hasta ahora, no nos hemos detenido en la influencia que tuvo el mundo rural que trajo costumbres, música y rituales a la ciudad. El fenómeno del humor en Córdoba es harto complejo, porque implica muy distintas y diferentes variables.

De todas maneras, se puede decir a grandes rasgos que, desde el período correspondiente a la guerra por la independencia hasta cerca de los finales de la década del 30 o comienzos del 40, la *poesía satírica* tuvo una gran aceptación en todos y cada uno de los estratos sociales, aunque los registros que más se han encontrado pertenezcan a autores letrados, debido al acceso directo a la escritura, al soporte papel y a los ambientes ilustrados.

Por otra parte, es posible considerar que la *poesía satírica* en Córdoba, tuvo dos momentos claves:

a. El período correspondiente a la guerra por la independencia que implica algo del período precolonial y algunos años después como consecuencia de las luchas suscitadas entre criollos y españoles.

b. El final del siglo XIX con la irrupción de la prensa local que se extiende hasta la primera década del siglo XX, cuando otros géneros comienzan a consolidarse como el de la poesía gauchesca y la música ciudadana.

Esto explicaría, en parte, por qué el poeta cordobés don Luis de Tejeda y Guzmán, (1604-1680) considerado *el primer poeta argentino* por la crítica, no escribió poemas de carácter satírico. Aunque se conoce de él una comedia inspirada en su vida licenciosa, al estilo de la picaresca española.

Asimismo, este no se trata para nada de un fenómeno aislado, pues está constantemente contaminado por otras situaciones socioculturales que le dieron riqueza y complejidad, dado que *la*

poesía satírica fundamentalmente tuvo como propósito la derrota del contrario, como subraya Prudencio Bustos Argañaraz en su prólogo:

“Además, en la contienda intelectual a la que los cordobeses somos tan proclives, ningún recurso es más eficiente para derrotar al adversario que ridiculizarlo” (2005: 10).

Pero no todo quedaba en la poesía, pues a muchas de las composiciones se les comenzó a agregar música lo que contagiaba a más de uno y ayudaba a memorizar los versos; esta tendencia funcionó como en los casos anteriores para más de un estrato social. La explicación de este hecho puede tener su razón en el asentamiento de la poesía gauchesca (generalmente acompañada de una guitarra y bombo) de principios de siglo. Según Argañaraz:

“componer versos jocosos adaptados a la música de una canción conocida ha sido y es aún una costumbre arraigada entre los cordobeses” (2005: 63).

Se trataba más bien de composiciones satíricas, o con un tonillo satirizante en alguna estrofa, y se daba más frecuentemente en los casos donde el referente giraba en torno a la situación política en boga. Así, aparecen los primeros poemas gauchescos más populares representados a través de canciones; ejemplificaremos con unas coplas radicales de 1935 que aluden a un candidato de la oposición. En este caso imitan graciosamente el juego infantil *Martín Pescador*, el verso apunta a la frase clave del juego de palabras “Pasará, pasará, pero el último quedará”:

“Aguirre Cámara –Alonso,
dice el pueblo, pasarán.
Pasarán pa'l cementerio
y allí solos quedarán”

(Anónimo, 2005: 163).

4. Primeros volantes humorísticos. Fray Francisco de Paula Castañeda

A principios del siglo XIX, Córdoba había reafirmando su condición de “Docta”. De sus claustros Universitarios habían salido doctores y sobre todo eclesiásticos, que se diseminaron por todo el territorio. Fue así como cierto personaje que vivió un tiempo en Córdoba arriba a Buenos Aires, en un momento particular en la historia nacional cuando varios factores están en danza. Veamos entonces qué sucede:

En los años de disputa por la independencia, además de los *pregones* y los *graffiti*, irrumpen cuantiosos *volantes* humorísticos producidos desde cada bando opositor. Es en esta época cuando surgen las primeras ***caricaturas** que ponen en evidencia la disputa entre criollos y españoles. Concretamente, la caricatura comienza a ser un elemento de lucha cerca de 1819, situación que lleva a un conocido franciscano a dedicarse al periodismo satírico. Aunque, según palabras de Vásquez Lucio (85: 25), aquello que actuaría en la decisión del eclesiástico para dedicarse al periodismo, probablemente fueron las ideas anticlericales provenientes de Francia y Alemania, encabezadas por Rousseau, y posteriormente por Marx, contrarias, por su puesto, a su ideología.

Este clérigo al que estamos haciendo referencia se llama Fray Francisco de Paula Castañeda¹³⁸ quien se dedica a la enseñanza del dibujo en los claustros del convento de la *Recoleta*. Justamente

¹³⁸ Cabe aclarar que, no fue Castañeda quien funda la primera escuela de dibujo, pues ésta ya había sido fundada por Manuel Belgrano en el año 1799 (llegó a tener 64 alumnos), la cual fue clausurada por una orden

es este sacerdote a quien se le atribuye la famosa *caricatura política* que aparece en el semanario *Argos*. Se trata de un dibujo de un burro de cuya boca salía la frase: ¡Viva el Rey!, como una burla al monarca español Fernando VII, aunque varios investigadores en el tema niegan que sea su autor. De todas maneras, su importancia radica en que dicho franciscano fue uno de los principales iniciadores de este estilo de contienda pública.

Fray Francisco de Paula Castañeda fue ordenado en Córdoba y con el correr del tiempo, se hizo famoso porque llegó a editar en capital varios *periódicos satíricos* contra el gobierno y hasta la misma iglesia; fue varias veces censurado y hasta se le prohibió escribir¹³⁹. Este *clérigo humorista* traslada las enseñanzas de los claustros universitarios de Córdoba, pues la manera con la que inicia sus escritos responde al sarcasmo propio de la clase “Docta” cordobesa. El primer periódico que se conoce de él, se llamó *Primera Amonestación al Americano*, aunque el más recordado fue *El desengañador gauchi-político*¹⁴⁰, por su llamativa tapa de un fraile ahorcado. La mayoría de sus *periódicos volantes*¹⁴¹ se caracterizaron por su estilo barroco, ya que estaban encabezados por largos y prolongados títulos y su escritura era un blanco directo a las ideas políticas surgidas de la Revolución de Mayo, cuyo principal competidor fue el mismo Bernardino Rivadavia, conocido por su acérrimo anticlericalismo¹⁴².

Además, en el libro *La Santa Furia del Padre Castañeda*, escrito por el cordobés Arturo Capdevila, aparecen algunas características fisonómicas del clérigo satírico, que descubren su personalidad:

“había algo chocante en su fisonomía, tan chocante como su voz chillona. Era de una hiriente y descarada fealdad. Vivos los ojos, casi en punta las cejas, sardónico el labio, atrevida desvergonzada e insolente nariz, despeinado el flequillo, enorme tonsura, (...) parecidísimo a los santos de palo” (33: 17).

Recuperamos un soneto que en dicho libro le escribe un tal Varela, muy enojado con el clérigo:

“Entre todos los cuerdos, despreciado;
entre todos los locos conocido.
Por su hiel, entre víboras querido
y entre predicadores sonrojado.

De la discordia, el hijo enamorado;
del fanatismo, el héroe distinguido.
Alguna vez, por malo, perseguido;
y así quiso ser bueno, se ha cansado.

emanada de la corona. Lo que sí logra el clérigo a través del Consulado es que esta escuela vuelva a funcionar en 1815, la cual en 1821 se incorpora finalmente a la Universidad de Buenos Aires.

¹³⁹ Durante cuatro años.

¹⁴⁰ Del 5 de agosto de 1820.

¹⁴¹ Porque constaban de pocas páginas.

¹⁴² Castañeda estuvo en contra de Martín Rodríguez quien pone en práctica la reforma eclesiástica de Rivadavia que se llevó a cabo en la Provincia de Buenos Aires en 1822, gran parte de los periódicos que fundó tenían como motivo expresar sus ideas opositoras a este Gobierno. Lo que ocurrió fue que Rivadavia (secretario de gobierno) a través de su amigo, el entonces gobernador Martín Rodríguez (1820-1824), encaró una reforma eclesiástica que dividió al clero en dos, teniendo al cura Castañeda como a uno de sus más acérrimos enemigos. Esta reforma eliminó la obligatoriedad de la enseñanza de la religión católica en las escuelas.

¡Caramba! ¿Y quién es ese caballero
cuyo nombre feroz no se publica
y se nos va quedando en el tintero?

No se queda, señores, no se queda;
ese santo, que tanto perjudica,
se llama fray Francisco Castañeda” (Capdevilla, 1933: 69).

Corresponde que expliquemos que las primeras manifestaciones escritas en papel de tipo humorístico aparecen en *volantes*¹⁴³ impresos que con el tiempo van tomando cuerpo de periódicos. Pero en Córdoba, recién durante el gobierno de Juan Baustista Bustos, asoman los primeros escritos en tabloide, dado que la imprenta había sido trasladada a Buenos Aires en 1780¹⁴⁴ (producto de la expulsión de los Jesuitas). Las manifestaciones que florecen en esos años en torno al humor, surgen en 1825 en dos periódicos titulados *El grito de un solitario* y *El solitario barón de cascabeles*, encabezados cada uno por una *redondilla* en tono jocoso; citaremos la primera:

“Un solitario gritón
abriendo tamaña boca,
grita cuando le provocan
y sino, chitón, chitón” (Bustos Algañaraz, 2005: 73).

Lo cual no quita que se editaran *volantes* en esos años de ausencia de la imprenta jesuítica, pero más bien tenían que ver con encargos que se hacían a Buenos Aires y tardaban su tiempo en salir o apelaban en todo caso a la copia manuscrita¹⁴⁵. Esto explica además la importancia de algunos *pregoneros*¹⁴⁶ y de ciertos *pintores de muros* que han quedado en el anonimato.

Lo primordial de subrayar aquí es la inclusión de *letrillas breves* en diarios serios. Los preferidos entonces fueron los *epitafios* y los *epigramas*, muy apropiados para colarse en *volantes* propagandísticos o en diarios de pocas páginas. A través de su brevedad comunicaban sus malintencionados propósitos. El tono de *las letrillas*, como ya remarcamos, además de ser sarcástico podía, en el caso de los *epitafios*, rayar el humor negro.

El *epigrama*, que es la forma más aglutinada de la sátira, tiene su antecedente en las primeras inscripciones anónimas populares en los muros; funcionó entonces como el nexo entre el *graffiti* y las *letrillas*, es decir el tránsito entre la inscripción en los muros y la hoja papel. Ambos *subgéneros líricos* no expresaban otra cosa que esta fuerte inclinación hacia la poesía satírica que venimos subrayando. Mostraremos más tarde algunos ejemplos de estos *subgéneros* en los diarios de neto corte humorístico.

5. Producciones humorísticas en letra de molde

Poco a poco los *volantes* van tomando cuerpo de periódicos. Del primer diario humorístico que se tiene noticia como periódico satírico ***burlesco** en Córdoba es *La Matraca* (1856), suplemento humorístico de una hoja que se entregaba conjuntamente con el diario serio, *El*

¹⁴³ Los volantes eran repartidos por niños o criados.

¹⁴⁴ Esta imprenta fue la utilizada para imprimir las estrofas del Himno.

¹⁴⁵ La copia manuscrita necesitaba de buenos calígrafos y escribas.

¹⁴⁶ Los *pregoneros* eran en muchos casos los mismos serenos que anunciaban la hora durante la noche y estaban a cargo del alumbrado.

Imparcial, muy leído en toda la provincia. Este suplemento estaba dirigido por don Armengol Tecera quien, a través de esta publicación, comenzó sus primeros pasos en el discurso satírico.

Este periódico se publicó hasta 1869 y le siguió *La Linterna*, que trataba con su claridad de encontrar la verdad como apuntaban sus cronistas, aunque de este diario existen pocos datos. Según el historiador Bischoff (1993: 20), a comienzos de 1860 se propagaron diversos periódicos cuya modalidad era “*echar sal y pimienta en las crónicas de todos los días*” demostrando su apetito por amargarle la jornada al oponente ideológico. Así, encontramos en la época periódicos de tipo satírico bajo los títulos: *La Avispa*, *El Rayo*, *La Chispa*, *El Rayo Chiquitín*, etc.

Conjuntamente, en 1860 hace su aparición el diario serio *El Eco de Libre de la Juventud*¹⁴⁷ al que le sucede dos años después *El Eco de Córdoba*, de inspiración católica, que se hizo conocer más bien por su afanosa polémica con *El Progreso*, diario que representaba el pensamiento liberal de la Córdoba de entonces.

Lo importante de señalar aquí es la disputa que se inicia entre los diarios, sobre todo entre aquellos que se contraponen ideológicamente. Aunque también la contienda entre los diarios serios y humorísticos fue visiblemente marcada. Un claro ejemplo de ello queda demostrado cuando desaparecen algunos de estos periódicos jocosos, ya que no faltó quien lo celebrara. Es así como el diario *El Eco de Córdoba* dedicó *epitáfios* a las hojas desvanecidas de *La Linterna*:

“Aquí yace, ¡Santa Cruz!...
la satírica Linterna,
que se le apago la Luz
al entrar a una taberna”
(Bischoff, 1993: 22).

El célebre diario liberal cordobés, *El Progreso*, fue escrito enteramente por Ramón Gil Navarro Ocampo, en cuyas páginas era posible tropezar con un humor ácido, siempre y cuando el tema tuviera que ver con sus enemigos políticos. Este diario nace en 1867 y, según detallan, contaba con el apoyo de Urquiza, ya que su redactor había estrechado una gran amistad con el caudillo federalista y hasta fue redactor de *El Nacional Argentino*¹⁴⁸, diario defensor del gobierno de la Confederación. En Córdoba contó con el apoyo del gobernador Miguel Juárez Celman, de análoga inclinación política.

De todas maneras, lo primordial de marcar aquí acerca de *El Progreso* es su sostenida contienda con *El Eco de Córdoba*, pues no hubo en esta ciudad una disputa similar entre liberales y católicos. Este diario desaparece casi con la muerte de Ramón Gil Navarro en 1883, debido a que los intentos posteriores de reflotar el diario liberal fracasaron. Señala Bustos Argañaraz que *El Progreso* era apodado *El Retroceso* por *El Eco de Córdoba*, mientras que Navarro Ocampo llamaba a su antagonista católico, *El Murciélagos*.

Por último, no podemos dejar de mencionar que Córdoba tuvo su propio *Mosquito*¹⁴⁹ cuya misión era corregir al que se *pasaba de listo*, aunque este perdió su ponzoña al poco tiempo porque su editor, don Alberto Ortiz, terminó tras las rejas al oponerse al ministro Carlos María Bouquet¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Diario de tendencia conservadora y católica.

¹⁴⁸ José Hernández publicó varios artículos en *El Nacional Argentino*.

¹⁴⁹ El 24 de mayo de 1863 aparece, en la capital porteña, *El Mosquito* periódico “satírico-burlesco con caricaturas”. Este introduce un cambio en el enfoque utilizado por anteriores periódicos satíricos, ya que no ejerce el humor como militancia. En la actualidad este diario es mirado como un documento válido para estudiar nuestra historia.

¹⁵⁰ sucede, según Bischoff, durante el gobierno de *Mateo J. Luque* en 1867.

Todos estos periódicos locales que estamos mencionando nos van mostrando, de a poco, cómo se va perfilando el humor cordobés tal como lo conocemos actualmente. Bischoff, en su estudio diacrónico de las colecciones de antiguos periódicos cordobeses, reconoce que en ellos es posible localizar:

“...interesantes revelaciones en cuanto al humor picaresco y necesariamente hay que reconocer cómo el espíritu retozón que el provinciano tiene se manifiesta desde antiguo” (1993: 24).

6. La Carcajada, de Armengol Tecera

Años más tarde, Armengol Tecera tras su primera experiencia deslucida con *La Matraca* vuelve a la palestra con *La Carcajada*, “*Periódico jocoso, burlesco, literario y de costumbres*”, según se lee en su encabezamiento que va a ir variando durante el transcurso de su publicación, pero no demasiado. *La Carcajada* nace en Córdoba el 19 de marzo de 1871¹⁵¹, y su propósito es mostrar a “*Córdoba en enaguas*”¹⁵². De sus páginas emerge una Córdoba positiva y progresista con un pensamiento crítico propio y decidido, mofándose de todos y de todo. De alguna manera perfila un estilo de hacer humor que irrumpe desde un cuarto reducido en la calle Constitución:

“Propietario Tercera Hermanos. Imprenta y oficina calle Constitución números 91, 101, 103, 104. Se reciben avisos hasta las 12 del día sábado”.

Recién en el número treinta y tres, justo debajo de la marquesina asoma el nombre del propietario o editor responsable del semanario. Hasta entonces, rezaba la frase: “*Tiene responsable editor*” como si quedaran resabios de aquellos *volantes, grafitis o pregones* que ocultaban sus verdaderos autores. Asimismo, en la primera edición del 19 marzo de 1871 se anuncia claramente el contrato de lectura de la edición de *La Carcajada* para que no quede ninguna duda acerca de lo que ya evidenciara su mismo título:

“*Vamos a Reír*

Nuestro Programa

Sí, Señores, vamos a reír y mucho, es tan agradable. ¿No es verdad? Figúrese que para mí no hay cosa que valga una buena carcajada hecha de todo corazón.

Y se puede reír de tantas cosas hay tantos absurdos tantas ridiculeces en este mundo. Desde el palacio más poderoso hasta el hogar más humilde, todo es materia de reír, pero de reír a carcajadas.

Este globo que habitamos es un inmenso teatro donde todos hacemos nuestro papel, siendo al mismo tiempo actor y espectador. En este teatro lo que se representa es una farsa.

Reír pues, porque con llorar no se hace nada. En estas pocas palabras puede encerrarse el programa de la publicación que presentamos hoy al público, pero queremos ser más explícitos.

La Carcajada tal es el título de nuestro periódico. Se propone mostrar con el dedo los abusos de la sociedad.

La Carcajada puede ser leída por todos. Y por TODAS...”.

La Carcajada funcionó a modo de semanario, constaba de cuatro páginas tamaño tabloide, en las cuales cada carilla presentaba a su vez tres columnas sin ilustraciones. La información

¹⁵¹ Cien años después, el 1.º de agosto de 1971 aparece la célebre *Revista Hortensia*, dirigida por Alberto Cognigni.

¹⁵² Desnuda.

aparecía distribuida en breves secciones cada una puntualmente subtitulada. La primera nota de la primera columna actuaba como sección editorial y estaba dedicada de lleno a tomar el pelo a cuanta situación o personaje se le viniera en gana. Su título dependía más bien del momento y en sus columnas era posible encontrar nombres de personajes de trascendencia histórica, como Lucio Mansilla, Biale Massé, Ramón Gil Navarro, el Cura Brochero y hasta el rector de la UNC, doctor Manuel Lucero quien era blanco de fuertes críticas. Durante los primeros años de edición, los subtítulos, a excepción de *Tintineos al Menudeo*, correspondían más bien al tema tratado a posteriori. Más cerca de los 90, luego de algunos años de edición, a excepción de algunas evocaciones muy puntuales, se hizo más frecuente la fijación de artículos.

“-Papá, decía un niño que recibía *La Carcajada*, ¿qué quiere decir “Tintineos al Menudeo”?
-Que tú tienes que llevar bien sabida la lección a la escuela porque si no lo haces así, tus condiscípulos se reirán y te dirán que eres muy estudioso, muy aplicado y sobre todo muy aprovechado” (12/06/1898).

Los subtítulos de las otras secciones sonaban marcadamente provocativos para la época, así lo demuestran la *Sección policial* o *Función de títeres* que hablaba únicamente de los gobernantes y sus “extraordinarias y avispidas medidas”. En *Variedades fiambres*¹⁵³, se acude a la sátira, como materia fecunda (retóricamente), donde los comentarios urticantes incluyen a sacerdotes, ministros, abogados, funcionarios públicos, jueces, gobernadores “y tutti quanti hay de notable en la docta ciudad” (Vázquez, 1985: 121).

Además, los *Avisos clasificados* tenían un tono disparatado y hasta ***absurdo**, ya que los temas de la semana eran ofrecidos en irrisorias muestras del más ingenioso humor de fin de siglo. Aquí, la variante que se presenta es que los lectores, en una suerte de anonimato o a través de un seudónimo o mote, podían publicar sus propias cargadas.

Notable pichincha se titula una sección donde se remataba hasta la suerte; llama la atención la sección *Caricias* que en sus primeros tiempos religaba la política con el amor, pues la palabra “caricia”, estaba permanentemente en tensión con su reversa “cachetada” y en muchos casos da a entender lo contrario de lo que sugiere su título. Esta es la sección más irónica del diario que va desde verdaderas declaraciones de amor, que aparecen versificadas, hasta la burla de las esposas de los gobernantes todos ellos por supuesto en carácter de “dominados” y cuando no de “cornudos”¹⁵⁴. El *Artículo del domingo*, rezaba la leyenda: “para ser leído en la mesa”.

El tema recurrente de *La Carcajada* fue la comparación del lujo con la pobreza, palabra frecuente entre sus páginas. La crítica a la miseria, el lujo y sus manifestaciones se intercalaban permanentemente en el desarrollo de los artículos, entonces era posible hallar expresiones como estas, entre sus páginas:

“Órgano defensor de los pobres e infatigable defensor de los derechos del ciudadano”;
“Este periódico y sus columnas están al servicio del público y de las campañas de los pobres artesanos”;
“De cómo los senadores y el gobierno son unos derrochones por lo que hay que declarar los chavetas y los calaveras...” (1896/1897).

En muchos casos, Armengol se dedicó más bien a mostrar la suerte corrida por aquellos que habían nacido con pocas posibilidades, ya que afirmaba de manera sarcástica la triste realidad, que

¹⁵³ Subtítulo que aparece también en la primera edición y en varias posteriores.

¹⁵⁴ Muy solapadamente.

de tan tristemente irónica, terminaba siendo ***grotesca**. De esta manera, Tecera lograba arrancar grandes carcajadas:

“Está visto que no hay cosa peor que ser pobre. Si parece que todos los malos elementos se reúnan para mortificarlo y hacerlo sufrir; el ser pobre en estos tiempos es la última ruina que puede pasar sobre uno” (*El oráculo*, 1898).

La moda, los usos y costumbres de la época, no podían faltar en este semanario, pues servían de aditamento para ridiculizar prácticas cotidianas, hábitos y excesos que se cometían en nombre de la figuración o del qué dirán. Armengol Tecera no se privaba de glosar nada, ya sea en prosa o en verso y hasta se preocupaba de reproducir y criticar modos y expresiones que transitaban por la ciudad. Las burlas iban desde las acciones de los funcionarios hasta pequeños descuidos de quienes poseían alguna nimia función pública:

“Ponemos en conocimiento del Sor. Comandante de serenos que en la oficina de *La Carcajada* existe una linterna de sereno número 11 que no sabemos de qué modo se ha perdido...”¹⁵⁵.

Armengol Tecera tenía capacidad de reproducir las voces de la gente como si estuviera escuchando y tomando nota detrás de alguna puerta; así asoman esporádicamente graciosos diálogos o monólogos que de tan frescos parecen estar sucediendo en el instante en que uno los lee. Por otra parte, aquella rivalidad que mencionábamos entre criollos y españoles, más tarde entre conservadores y liberales o católicos y ateos, tendrá su correlato, como venimos demostrando, en las direcciones de los diarios y semanarios. Las contestaciones no demoraban en aflorar y el grado de sarcasmo en muchos casos llegaba hasta el humor negro; así es como *La Carcajada* dedicaba en su sección de obituarios, ocurrentes *epitafios* a sus contendientes. (Ver imagen 7):

¹⁵⁵ Esta reticencia a los serenos aparece en varias ediciones de *La Carcajada*, pensamos que existió también cierta puja entre los diarios y los pregoneros.

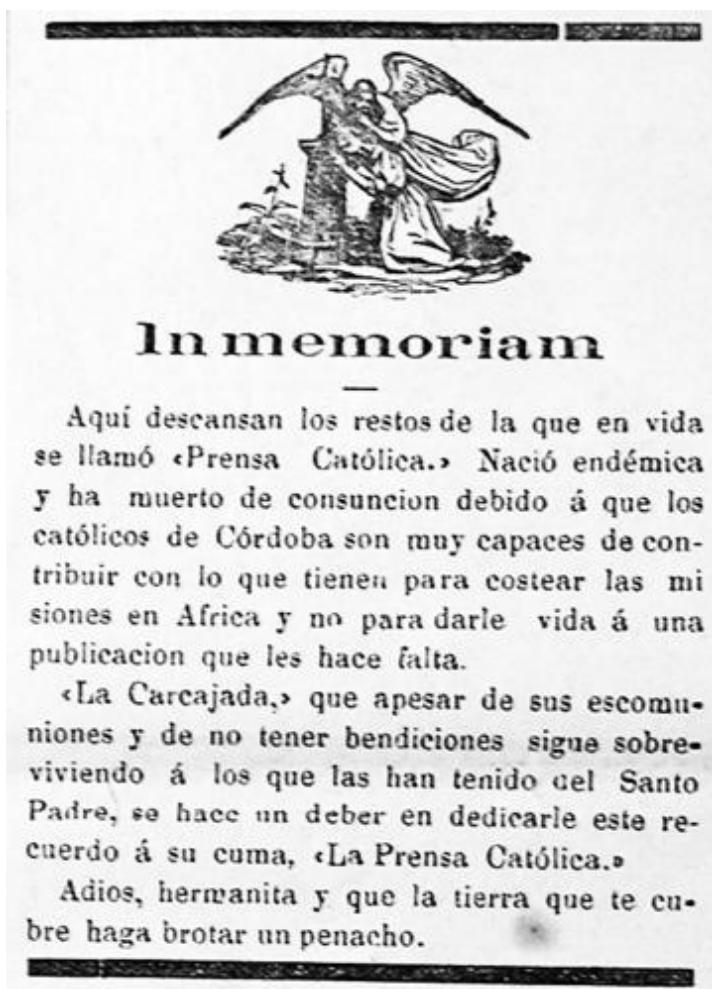


Imagen 7: *La Carcajada*. 4 de diciembre de 1887.

Este reírse de todo y de todos le valdrá a Armengol Tecera algunas reacciones violentas por parte de los burlados aunque, según Bischoff:

“...se terminó por aceptar la chacota, de buen o mal grado, aunque rumiando el deseo de hacerle tragar a don Armengol las páginas de su periodiquín” (Bischoff, 1993: 127).

Armengol Tecera también tuvo algún intento de censura eclesiástica que no llegó a concretarse. Al respecto, Víctor García Costa (Vázquez, 1985: 122) encuentra un dictamen de una comisión especial nombrada por el Obispo de Córdoba para examinar *La Carcajada* y *El Progreso*. Transcribimos el dictamen:

“Informe de la comisión nombrada para examinar la ortodoxia de “*El Progreso*” y de “*La Carcajada*”.

Sor. Provisor y Gobernador del Obispado:

La comisión nombrada por S.S., en nota del 17 de mayo del corriente año, compuesta de Sacerdotes del Clero Secular y Regular para examinar si el diario “*El Progreso* y el periódico *La Carcajada*” son habitualmente irreligiosos, por lo tanto prohibidos según la moral católica; y aconsejar la línea de conducta que deba observar en esta emergencia el Prelado; después de un prolijo y maduro estudio de los puntos indicados respecto a la primera publicación, ha resuelto informar en el sentido que pasa a exponer: La comisión ha omitido el examen de *La Carcajada*, porque fuera de ser una publicación de segundo orden, es un semanario jocoso serio, según los datos que ha recogido, no es un periódico habitualmente impío.

Pues si bien algunas veces se permite hablar irrespetuosamente de las normas de nuestra santa religión y de las personas sagradas, no se propone impugnar ex profeso la religión, *sino más bien seguir el carácter humorístico y satírico*, ni la frecuencia con que se toma aquellas libertades llega a constituir un hábito...”.

Si bien Vásquez Lucio considera que la censura eclesiástica no llegó a concretarse, Roberto A. Ferrero (1999; 102) en *Breve Historia de Córdoba* comenta que su lectura fue prohibida por “*una pastoral de Monseñor Uladislao Catellano en octubre de 1880*”.

La Carcajada duró treinta y cuatro años, hasta que clausuró sus páginas el 9 de noviembre de 1905, y su tirada¹⁵⁶ llegó a superar los 8.000 ejemplares. En sus primeras impresiones en el ángulo superior derecho de su portada figuraban los nombres de pilas, motes, apodos de sus repartidores, así se lee *Ñor Argiboy*, *Ñor Griera*, *Ñor Alday*, etc. Cada edición se cerraban con irónicas frases que dislocaban a más de uno, por estar formuladas desde su misma contradicción, así varios ejemplares cierran con esta expresión propia de de diarios considerados serios: “*Esmero y prontitud*”.

Los hermanos Tecera también editaron *El Oráculo* (que llegó a publicar 33 ejemplares). Aunque explica su marquesina que la edición es de carácter anónimo, la dirección que se consigna para los avisos, sospechosamente es la misma de *La Carcajada*. La primera edición del no tan anónimo impreso data de 1889, no obstante el número de ejemplar es el dos. Por otra parte, presumimos que hubo una edición *El Oráculo* antes de llamarse *La Carcajada*, o se trata de una broma de sus editores para despistar a algunos de sus encolerizados lectores.

Precisamente, es de este semanario jocoso que extrae Prudencio Bustos Argañaraz (2005: 06), una parte de un poema titulado *La situación sanitaria*, firmado por *Profilaxia*, donde refiere a la deplorable situación sanitaria de la ciudad de Córdoba:

“Hay en Córdoba, señores,
fiebre espantosa de higiene.
No se puede negar esto
porque está muy evidente.
Pero si no nos ayudan,
con sus flujo y con sus preces,
los santos Canuto y Roque,
no precisamos más peste
que la que encima tenemos
con nuestro dulce far niente,
para dar fin a la historia
de Córdoba y cordobeses”.

¹⁵⁶ *La Carcajada* se editó hasta el número 2.371, sin contar los volantes que aparecían esporádicamente y alguna que otra edición especial. Desde 1871 hasta 1905.

7. Primeras caricaturas

Por otra parte, Armengol Tecera aspiró infructuosamente incorporar de manera permanente *caricaturas* e *ilustraciones* en sus páginas desde sus inicios en 1871, ya que siempre se encontró con la dificultad de falta de materiales e infraestructura para realizar los dibujos. Es decir que nunca pudo convertir a *La Carcajada* en un periódico de ***caricaturas** o plagado de caricaturas. A pesar de ello logró publicar algunas esporádicas que se pueden encontrar entre sus páginas.

Fue entonces cuando, muy poco tiempo después, Antonio Rodríguez del Busto logra, con *El Jaspe*, editar el primer semanario de *caricaturas* e *ilustraciones* de Córdoba. El seudónimo que utilizó Rodríguez del Busto para esta publicación fue *El Moro Tarfe* con el cual bautizará más tarde otra de sus publicaciones. El periódico *El Jaspe* abre sus páginas en 1876 con aires de “*periódico poco serio y de caricaturas*” y se caracterizó por perfeccionar con un aditamento más, la tradición humorística de entonces, ya que desde el primer número graciosas figuras caricaturizadas prorrumpen acompañadas de *dísticos* o *epigramas*, distribuidos en alguna parte de la página.

Escudado en el humor, su autor principal se propuso publicar, dice Bischoff: “un pasaporte para las llamas del infierno al publicar intencionadas frases” (1993: 28). Pero esto no fue lo más audaz que hizo, sino más bien fueron sus *grandes caricaturas* (en muchos casos de casi una página) que lo llevaron a soportar incontables acusaciones judiciales hasta que tuvo que cerrar definitivamente.

Por otra parte, así como *El Eco de Córdoba* dedica sarcásticos *epigramas* a los periódicos humorísticos desaparecidos, lo propio hace *El Jaspe* con el mismo *Eco de Córdoba* y con *El Progreso*, mofándose sobre todo de la falta de creatividad de sus competidores demostrada en sus aburridas páginas cargadas de sermones y de politiquería.

Asimismo, en 1879 Antonio Rodríguez del Busto vuelve a la palestra con el periódico *El Moro Tarfe*, nombre ya usado por él como seudónimo. Este periódico, al igual que el anterior, trabaja fuertemente con la *caricatura*, aunque además de ocuparse de las actividades de sus coetáneos provincianos, extiende sus tentáculos dedicándole su atención a sucesos y hombres relevantes del acontecer porteño, demostrando una visión ácida en cuanto a los nuevos rumbos que estaba tomando la nación. Así, desde el primer número, enseña entre sus páginas una sección titulada *Galería de retratos* en la que se dedica exclusivamente a las figuras de la política. Por ejemplo, al gobernador de Buenos Aires Carlos Tejedor, se le dedicó la siguiente cuarteta:

“Teje, teje tejedor
teje mucho y teje mal,
y ha de quedarse tejiendo
si pretende tejer más” (Bustos Algañaraz, 2005: 108).

La mayoría de estos periódicos surgían de las imprentas de la ciudad de Córdoba, pero tenemos noticias de que hubo en 1876 algunas iniciativas en la ciudad de Río Cuarto como por ejemplo *El Alfiler* y *El Picaflor*¹⁵⁷.

En 1890 salen al ruedo varios impresos dedicados a sacarle el jugo a la política, muchos de ellos tratando de imitar el modelo de *La Carcajada*, como *La Picota* y *La Chispa*. Aunque tuvieron

¹⁵⁷ Hallamos la noticia sobre la existencia de periódicos humorísticos en el interior de Córdoba en el libro escrito por Vásquez Lucio acerca del humor gráfico en la Argentina (más precisamente en el tomo uno). En el cual nombra al pasar estos pasquines editados en la ciudad de Río Cuarto. Luego veremos que este antecedente se traslada hasta nuestros días.

corta duración, más bien le abrieron el panorama a *El Negro Sinforoso* y *Frou-Frou*. Este último con sus *caricaturas*, según Bischoff, “exasperó al intendente municipal Luis Revol”.

Curioso fue el caso José María Pizarro, el director de *El Negro Sinforoso*, “Semanario independiente, liberal, chichón, político y literario”, quien debido al calibre humorístico de sus creaciones tuvo que irse a Rosario a donde lleva la semilla del humor cordobés, dado que allí siguió su publicación. Estos osados impresos se nutrían de lo que fuere para lograr su acometido. Es así como, en 1888 -recoge la anécdota Bischoff- al entonces gobernador don Eleazar Garzón, *La Carcajada* lo denomina “Botón Bumbula”, mote que hace referencia a que el nombrado era nalgudo.

En la última década antes de finalizar el siglo la ciudad va tomando otras características, es la época del auge de las bromas, de las noches de terror en los predios de *La Cañada*, de las travesuras de los monserratenses, de la constitución de algunos barrios como el famoso Abrojal o los saladeros de San Vicente. Es también el momento donde florecen varios mitos urbanos, algunos todavía vigentes, como *La Pelada de la Cañada*, *Los Degolladitos*, *La Viudita*, etc.

Pero no llegó a terminar el siglo cuando en 1898 Manuel Arrieta de Ávila publica *La Broma*, a la que le precede *La Viuda*, primera publicación que hace referencia a un personaje o ser mitológico de creación popular. Por otra parte, *La Broma* en su marquesina reconoce que hablará de “Fruta de Córdoba” que verbaliza de alguna manera aquel ritual romano que dio nacimiento a la **sátira*¹⁵⁸. Estas dos últimas publicaciones además de cerrar el siglo se atreven a predecir desde sus títulos cuál será el cauce que el humor cordobés tomará en la próxima centuria, variado y rico en cuanto a su productividad¹⁵⁹.

Con el correr del tiempo, y tal vez tras algunos fracasos de los periódicos humorísticos que no llegaban al año de publicación, comenzó a perfilarse una novedad que consistió en la inclusión concreta de secciones humorísticas en diarios caratulados como serios, que de alguna manera ya se había ensayado. Ya no se trataba de aquellos *epitafios* del *Eco de Córdoba* a los semanarios burlescos, o viceversa, aquellas indirectas satírico burlescas desde los pasquines jocosos literarios a ciertas tendenciosas publicaciones que eran sostenidas por grupos de poder. Posiblemente algún tanteo de esta sección humorística tuvo su antecedente en *El Progreso* publicado por Ramón Gil Navarro Ocampo, que incluía entre sus páginas serias, secciones dedicadas a burlarse de sus adversarios.

Lo cierto es que, en 1894, José Menéndez Novella, más celebrado por su seudónimo “Gil Guerra”, luego de incursionar en la sección *Cívicos* del diario *La Libertad* fue incorporado a la redacción del nuevo diario *Los Principios*¹⁶⁰, inaugurado ese año.

En aquel momento, Menéndez Novella tuvo la ocurrencia de crear un apartado que dio en llamar *Dimes y Diretes*. Se trataba de versos libres y ocurrentes de variados títulos que trataban diversos temas siempre en tono jocosos. La función de estos versos era fundamentalmente la de divertir al lector y desde el inicio contaba con profusos adeptos y algunos detractores. De hecho fue Leopoldo Lugones quien a través del alias “Gil Paz” calificó en una ocasión a Menéndez Novella como “alquilón de oficio” porque participó en diarios de ideologías dispares. Al respecto encontramos este comentario en *La Carcajada*:

“Dicen que el presidente del consejo de educación, está que arde en contra de Gil Guerra. La cosa no es para menos, y como nos gusta sin cesar por jorobeta. A Dios siempre le pedimos le conserve la maleta” (*La Carcajada*, 1986. N.º 2153).

¹⁵⁸ Para este caso ver definición de sátira.

¹⁵⁹ Tema que nos explayaremos en el próximo artículo.

¹⁶⁰ Cabe aclarar que el diario *Los Principios* fue el continuador del *Eco de Córdoba*.

Este escritor era español y le gustaba escribir poemas cuyos temas estuvieran en el tapete. Sus poemas eran largos y podían ir dirigidos a diferentes frentes; ilustraremos con un *endecasílabo* que apunta al intendente municipal:

“Es del caso, señor Bancalardi,
que ahora los barrederos de la villa,
en un decir, principian sus tareas
con demasiado celo y a horas primas
(quiero decir primeras) de la tarde,
cuando a todo transeúnte los fastidian
llenándolo de un polvo con microbios
que no es cosa de risa,
pues puede inocularnos muchos virus
y matarnos acaso por asfixia”
(Bustos Algañaraz, 2005: 108).

Stella Maris Navarro Cima

VER: Chiste; Cómic (lo); El chiste y Lacan; El humor gráfico de Argentina en la segunda mitad del siglo XIX; Farsa; Gag (del cine a la literatura); Hortensia y Cognigni; Humor ante la ley; Humor negro en la literatura para niños. La ironía como metalenguaje frente a la alegoría; Humor y vida cotidiana; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; Parodia; Realismo grotesco; Ridículo; Risa y aire fresco en la Córdoba de los 70. Teatro, humor y política; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

- BAREI, Silvia (1993) *El sentido de la fiesta en la cultura popular*, Córdoba, Alción Editora.
- BISCHOFF, Efraín (1974) *Historia de cuatro siglos de Córdoba*, Córdoba, Ed. Biblioteca Ramón J. Cárcano.
- (1993) “Política y buen humor en el periodismo cordobés (Siglo XIX)”, Córdoba. (Texto de una disertación.)
- BRAVO TEDIN, Miguel (2001), *Hortensia & Córdoba*, Córdoba, Ediciones del Molino.
- BUSTOS ARGAÑARAZ, Prudencio (2005) *Antología Burlesca, La poesía satírica en Córdoba*, Córdoba, Ediciones del Boulevard.
- CANAL FEJOO, Bernardo (1967) *La Literatura Virreinal. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- CAPDEVILA, Arturo (1933) *La Santa Furia del Padre Castañeda*, Bs. As., Espasa-Calpe.
- (1944) *Córdoba del Recuerdo*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- COLOMBRES, Adolfo (2004) *Teoría Transcultural del Arte: Hacia un pensamiento visual independiente*, Buenos Aires, Del sol.
- Diccionario Enciclopédico Códex* (1959), Buenos Aires, Códex.
- Diccionario Ilustrado Vox, Latino-Español/Español-Latino* (1997), Barcelona, Editorial Bibliograf.

- Diccionario Manual Vox, Griego Español* (1997), Barcelona, Editorial Bibliograf.
- DUARTE, Laura (1999) “La Carcajada política”, en *La Voz del Interior*, Córdoba, 21/01/99.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1999) *Diccionario de términos literarios*, Madrid. Alianza.
- FERRERO, Roberto (1988) *La mala vida en Córdoba*, Córdoba, Alción Editora.
- (1999) *Breve historia de Córdoba (1528-1995)*, Córdoba, Alción Editora.
- FLORES, Ana (2000) *Políticas del humor*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- Fundación KONEX (1994) *100 OBRAS MAESTRAS 100 PINTORES ARGENTINOS 1910-1994*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglionone.
- GARCÍA BARRIENTOS (2000) *Las Figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. A (1985) *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston.
- HEPP, Osvaldo (1988) *La soledad de los cuartetos*, Córdoba, Editorial Letra.
- IVANOV, V., MELETINSKI, E., TOPOROV, V. (2002) *Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, La Habana Cuba, Criterios. Casa de las Américas.
- RAMA, Ángel (1970) *La ciudad letrada*, Montevideo, Editorial Fiar.
- S/D (2005e) Suplemento “Córdoba X, Misterios, Mitos y Fantasmas del Imaginario Popular”, Capítulo 10, *La Voz del Interior del Interior*. Córdoba,
- VÁZQUEZ LUCIO, Oscar (1985) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Tomos 1 y 2, Buenos Aires, Eudeba.

Hortensia y Cognigni

La mítica revista *Hortensia* debe su nombre a un personaje típico: “*La Papa de Hortensia*”, protagonista singular de la “Docta”. *La Papa* era una mujer de la calle que vendía, valga la redundancia, papas de hortensia en la avenida Colón, cerca del diario *La Voz del Interior* y de los bares más importantes de la bohemia cordobesa. “*Vendo papas de hortensia*” rezaba su pregón para que luego le quedara el apodo. Su recuerdo todavía permanece latente, ya que fue la protagonista de innumerables anécdotas graciosas junto a otros personajes picarescos y de mala vida como fueron el “Cabeza Colorada” y “la Cachilera”¹⁶¹.

Alberto Cognigni, fundador de la revista *Hortensia*, en *La carta al que lee*, (editorial de la revista) de la edición número treinta y nueve (que firmaba como “El irresponsable”), explica la analogía de esta mujer con Córdoba y con *Hortensia* de la siguiente manera:

“Con todo la revista no pretende ingresar en lo que algún periodista de Bs. As. calificó como expresión de arte popular. Esa definición del arte en el sentido de lo popular puede tener otras definiciones y es casi petulante innovar en ese sentido. Creemos que funcionamos conforme a un rol bastante claro, y que en el fondo del alma de esta vieja “*Papa de Hortensia*” -instalada mientras vivió, en el área del pintoresquismo local porque nadie quería hacerse cargo de su rencor-, despunta desde el primer número una actitud crítica” (1973. Las cursivas son nuestras).

Tengamos en cuenta -para poder comprender las palabras de Cognigni- que en la Compañía Constructora de Tranvías de Córdoba, existía en su reglamentación un dispositivo estatutario que prohibía el ascenso a sus vehículos a la “Papa de Hortensia” u otros personajes de similares características psíquicas.

Es así como su figura caricaturizada asoma en la primera edición de la revista *Hortensia* en agosto de 1971¹⁶², y de su boca sale una frase que ***parodia** las tapas de las revistas caratuladas como “serias” o “modernas” como *Gente* o *Para Ti* acostumbradas a mostrar la imagen de una mujer sensual y provocativa. (Ver imagen 8).

¹⁶¹ La Cachilera, mujer de rostro achinado, fue socia de embustes del “Cabeza Colorada”. De ella se cuenta que estaba vendiendo estampitas de San Roque en el Mercado de Abasto, cuando una señora mayor que le había comprado una estampita, se vuelve indignada a reclamarle que al santo le faltaba el perro. A lo que la Cachilera muy suelta le contestó: “ ¡La culpa no la tengo yo, son esos cosos de la asistencia pública que envenenan perros!”.

¹⁶² La revista *Hortensia* nace en agosto de 1971 y se publica hasta enero de 1990 (dieciocho años y tres meses sin ninguna interrupción). A grandes rasgos, puede decirse que la revista tuvo dos etapas fundamentales: la primera, abarca desde su nacimiento hasta 1983 (debido a la inesperada muerte de su director Alberto Cognigni, el 16 de junio de ese año), y la segunda, más corta, bajo la dirección de Roberto Di Palma hasta su cierre definitivo.



Imagen 8: Primera tapa de *Hortensia*, agosto de 1971.

Aunque esta no fue la única vez que aparece graficada en la revista, dado que durante varios años, su dibujo acompañará el editorial de *Hortensia*, escrito enteramente por Cognigni, su director. Según la ocasión, este firmaba como *El responsable* o *El irresponsable*, o simplemente Cognigni.

De esta manera, se inaugura una revista que constituyó un hito para el ***humor gráfico** cordobés, pues era fiel testigo del sentir y pensar de la gente. Tengamos en cuenta que *Hortensia* se

gestó casi dos años después del Cordobazo¹⁶³ y meses después del Viborazo¹⁶⁴, en una Córdoba que había manifestado su bronca y mal humor ante las políticas del gobierno de turno. La revista funcionó entonces como una bocanada de aire puro en un contexto social agitado.

Alberto Pío Augusto Cognigni, nacido en la localidad de Bell Ville en 1930, fue el flamante mentor de la revista *Hortensia*, siendo que antes ya se desempeñaba como humorista editorialista gráfico en *La Voz del Interior*, en las columnas “Así es” y “Campo afuera” de su propia autoría. Además fue, desde la primera edición, el creador de “Negrazón y Chaveta”, íconos del ***humor** cordobés.

Por otra parte, la revista *Hortensia* además de ser única en su estilo, constituirá un espacio de contención y lanzamiento de muchos humoristas gráficos creadores de personajes inolvidables, como ***Roberto Fontanarrosa** con “Boggie” e “Inodoro Pereyra”, Chamartín con sus pibas sensuales, Crist y “La máquina de hacer pájaros”¹⁶⁵, Ian con sus arquetipos de la cultura¹⁶⁶ como “Doña María”, Peiró con sus increíbles dibujos, en un cruce entre humor y arte, etc. Sin dejar de nombrar a Ortiz (genial continuador de Cognigni en *La Voz del Interior*), Cuel, Gulle, Di Palma, Marino, Martino y Salas, entre otros.

Hortensia, además de conformar su propio equipo, trabajó incansablemente por sostener un proyecto estético-humorístico que abarcó desde la lengua vernácula que circulaba en ese momento, hasta las expresiones artísticas del nivel de Quinquela Martín, Sabat, Breccia, Berni, etc., presentes en las *Bienales del Humor y la Historieta que leyó el argentino*, organizadas enteramente por el equipo de *Hortensia* en el Museo Genaro Pérez¹⁶⁷.

“Hacer una revista no supone, solamente, el riesgo económico; supone, fundamentalmente, conjugar un grupo de individualidades y lograr -como condición necesaria para el éxito- que se convierta en un equipo de trabajo. Una de las experiencias más gratificantes es lograr esto” (Entrevista a Cognigni en Feldman et al, 1976: 26).

Pues sabemos que a través del subterfugio de la risa, este modo de expresión artística, bregaba por la paz, la igualdad de oportunidades, el desarme nuclear, por el no avance de las grandes corporaciones, por la situación ecológica, la no esclavitud infantil, el hambre, etc.

“La revista es generosa, abundante, de bajo precio y buen papel; no especula en el plano de las costumbres, de las modas, del humor político corriente, y propone -además de la miscelánea que le sirve de base- un conjunto de personajes humorísticos y columnas permanentes de primer orden” (1976: 27).

¹⁶³ Se conoce como Cordobazo a un importante movimiento de protesta ocurrido en la por entonces industrializada ciudad de Córdoba (Argentina) el 29 de mayo de 1969.

¹⁶⁴ El Viborazo, también conocido como segundo Cordobazo, fue una huelga con protesta social masiva ocurrida en marzo de 1971 en Córdoba, opuesta al gobernador militar de la provincia perteneciente a la dictadura militar gobernante, conocida como Revolución Argentina. La gravedad de los hechos produjo la renuncia del interventor Uriburu al día siguiente. Ese día el tradicional diario local, *La Voz del Interior*, publicó una ***caricatura** que mostraba una víbora comiéndose al interventor Uriburu.

¹⁶⁵ *La máquina de hacer pájaros*, nombre que Charly García toma de Crist para su nuevo grupo de rock en el año 1976, luego de la disolución de Sui Generis.

¹⁶⁶ El término arquetipo fue introducido por Carl Gustav Jung para designar cada una de las imágenes originarias constitutivas del inconsciente colectivo y que son comunes a toda humanidad (por ejemplo: viejo sabio), en este caso una anciana sabia y vital, Doña María.

¹⁶⁷ Bienales que fueron de un éxito sin precedentes, por la enorme afluencia de público.

De esta manera, muda al humor cordobés no sólo a la escena nacional, sino más bien le otorga un carácter internacional, ya que un amplio público lector eran argentinos que por aquellos tiempos comenzaron a vivir en el exilio.

Por otra parte, la revista *Hortensia* tuvo siempre su alma mater, que fue “*Sarita*”, Sara Catán, esposa de Cognigni quien lo acompañaba permanentemente y participaba en la dirección de *Hortensia*:

“Es la responsable de que el otro irresponsable de su marido no fundiera la revista. Es piloto de tormenta; cuando la angustia existencial (\$\$\$) amenaza el staff y la duda metafísica (\$\$\$) lo confunde. Sarita elabora técnicas y procedimientos para la supervivencia. Capaz de cocinar para 36, cambiar pañales, escribir un programa de radio... y conseguir guita para los vales nuestros de cada día. Todo a la vez. Hay quienes sospechan que en realidad es *Hortensia*” (*Hortensia*, 1976).

De la misma manera, la revista contó con su staff de mujeres humoristas, empezando por Pequi, periodista (medalla de oro en la Universidad) que hizo las delicias de los lectores con sus infaltables *tests* sarcásticos, hasta humoristas de la talla de Cristina Wargon¹⁶⁸, periodista y Marlene Pohle¹⁶⁹, dibujante. Ambas humoristas escribieron juntas en 1985 y 1986 la **historieta ¿Y por casa?*, en la que ilustran la dura vida de una familia tipo con hijos adolescentes.

Por otra parte, la revista llegó a tener un equipo de cincuenta personas, sin contar a aquellos jóvenes adolescentes de la época que enviaban a Cognigni sus dibujos e incipientes historietas, logrando muchas veces que este se los publicara y hasta les pagara por su trabajo.

A pesar de tener una imagen desordenada, la revista, según su diagramador, Roberto Di Palma, siguió siempre el criterio del diario francés, *Le Figaro*, cuyos directores afirmaban que el diario debía dar la imagen de un mercado persa donde se pudiera encontrar todo lo que uno buscara.

Los temas de *Hortensia* estuvieron siempre ajustados (a pesar de ser quincenal) al calendario del año -léase otoño, primavera, fiestas de fin de año, elecciones, etc.- como columna vertebral de la revista, pero en realidad, según sus colaboradores, siempre hubo total libertad de temas. Sin embargo, de alguna manera los autores coincidían de manera armónica en los planteos humorísticos y estéticos, pues cada impresión de la revista demostraba la efectiva acción de sustrato de un hecho cultural que se construye a través del diálogo permanente de sus integrantes.

De todas maneras, *Hortensia* y sus mentores no escaparon de los grandes temas de literatura clásica, pues son recurrentes entre sus páginas las **parodias*, los cuentos breves, los **chistes* y toda clase de humoradas grotescas acerca de Caperucita Roja, la leyenda del Lobizón, las grandes fábulas de la literatura, los superhéroes, los autores y las obras de la literatura universal como las de Cervantes, Shakespeare¹⁷⁰ y Borges; como así también las grandes producciones de cine, los filósofos más reconocidos, los sueños y los cuestionamientos del hombre y su circunstancia, etc.

No descuidaron los temas locales como los personajes pintorescos o de renombre de la “Docta” del presente y del pasado (descriptos por el Pelado Alonso), la peatonal, las sierras de Córdoba¹⁷¹, los clubes sociales y deportivos, la yeta, el número 13 y la quiniela, la leyendas

¹⁶⁸ Cristina Wargon además de periodista es autora de diversos y variados libros como el reciente: *Mujeres por la mitad de la vida* cuya temática principal es la problemática de la mujer. En *Hortensia*, uno de sus reportajes más famosos fue aquel que le hiciera a María Julia Alzogaray.

¹⁶⁹ Actualmente vive en Alemania donde es una reconocida dibujante.

¹⁷⁰ Por ejemplo Fontanarrosa en la edición extra de *Hortensia Grandote*, para festejar los cinco años de edición escribe su propia parodia de *Otelo* al ya clásico estilo *Boggie*.

¹⁷¹ El suplemento turístico de *Hortensia* aparecía en el centro de la revista en menor tamaño. Era protagonizado por *Negrazón* y *Chaveta* y relataba sus viajes a las sierras en la pumita durante el verano.

regionales: *La Pelada de la Cañada*, *el fantasma del teatro*, *los OVNI*¹⁷² del cerro Uritorco, etc. Del mismo modo pintaron la vida nocturna de la ciudad con sus peñas estudiantiles, el cuarteto y los bares de bohemia cordobesa que es donde se fabricaron la mayoría de los chistes.

Nadie que recuerde a *Hortensia* puede separarla de sus personajes más auténticos como son “Negrazón y Chaveta, dos amigos de la Sexta”, pues fueron los más fieles representantes de los habitantes de esta provincia. Con sus geniales diálogos que eran imposibles de terminar de leer de tan graciosos, ellos fueron los colonizadores de una gramática y retórica única del español: *el cordobés básico*. Comenzando por el irónico *no si vuá, o el que lo quedecí vo’, ti i’dicho*, y *cómo será tu hermana...*, entre otras expresiones tan propias del léxico vernáculo y libertario de Córdoba.

El primer monumento a un humorista en el mundo se encuentra ubicado en el pasaje Aguaducho de barrio Alberdi, y se trata nada más y nada menos del busto de bronce de Alberto Cognigni¹⁷³.

Stella Navarro Cima

VER: Aproximaciones al humor de Córdoba; Breve historia de la historieta argentina en el siglo XX; Chiste gráfico; El chiste gráfico como género periodístico de opinión; Grotesco; Hortensia y Cognigni; Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor y vida cotidiana; Humor, política y censura en Argentina; Ironía; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; Juegos de palabras; Risa y aire fresco en la Córdoba de los 70. Teatro, humor y política.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO TEDIN, Miguel (2001) *Hortensia & Córdoba*, Córdoba, Ediciones del Molino.
- COGNIGNI, Alberto (1979) *El Libro de Negrazón & Chaveta y varias cosas más*, Córdoba, Ediciones Catán.
- COGNIGNI, SALAS et al (1973), *El Libro de Hortensia*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- (1983) *X Hortensia*, Córdoba, La Docta.
- FERRERO, Roberto (1988) *La mala vida en Córdoba*, Córdoba, Alción Editora.
- ROMANZINI, Arturo (1975) *Yo he Nacido en la Segunda (Historia del Barrio Orillero)*, Córdoba, La Docta S.R.L.
- (1986) *Córdoba y su anecdotario*, Córdoba, Editorial Cecato.
- SALOMÓN, FELDMAN et al (1976) *Tercera bienal del humor y la historieta que leyó el argentino*, Córdoba, Argentina. Dirección Municipal de Cultura, Museo de Bellas Artes Genaro Pérez.

¹⁷² En cordobés se dice *OVNI*: Objeto fulero no identificado.

¹⁷³ Alberto Cognigni muere 16 de junio de 1983, un año después que su esposa. La revista *Hortensia* quedó en manos de sus colaboradores y se publicó hasta enero de 1990.

Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos

Interesa aquí revisar algunos de los términos incluidos en la primera parte del diccionario para trascender el ámbito de la oración o de la frase como objeto de descripción y reflexión, y señalar cómo estos procedimientos y otros más complejos pueden ser pensados como zonas de gran economía lingüística y densidad significativa. Lejos de ser meras pirotecnias verbales -más o menos sofisticadas- algunos ***juegos de palabras** en el marco de prácticas discursivas concretas demandan activamente la complicidad del destinatario, su saber sobre el mundo, los otros discursos y la cultura. Su estudio habilita la reflexión sobre aspectos que atraviesan terrenos fronterizos del lenguaje y la cultura, escurridizos de las normas que rigen las divisiones convencionales de los géneros discursivos. Acorde a lo anterior, proyectamos el análisis de los casos particulares en una perspectiva histórica que señale el entramado de géneros y reconozca los roces e interferencias propios del funcionamiento social del lenguaje.

Desarrollamos en este capítulo, a través de un recorrido ilustrativo por textos de la cultura popular, fragmentos de obras de algunos autores literarios, manifiestos de movimientos literarios y otros ejemplos, y la siguiente hipótesis: en algunos casos los juegos de palabras actúan como puentes fronterizos que hacen posible el intercambio, el contagio y la hibridación entre géneros discursivos primarios y secundarios (Bajtín) activando memorias de distintas zonas de una cultura, entre ellas, la oral y la letrada, que aunque tienen recorridos dignos de ser estudiados por separado no se pueden entender como mundos confrontados o paralelos. Otros juegos de palabras activan un movimiento de destablicamiento de estructuras, estilos, horizontes de expectativas y otros aspectos contractuales que ordenan la clasificación siempre móvil de los géneros literarios, según un cambiante devenir que se asemeja a un juego infinito. En otros casos, los juegos con las palabras constituyen un tejido lingüístico que reduce el lenguaje a su función fática; este es el caso de los diálogos en el teatro del ***absurdo**, en los que el lenguaje se convierte en el centro del espectáculo teatral y es “puro juego, a veces de escarnio, de palabras vacías, que delatan dificultades insalvables en la comunicación humana” (Estébanez Calderón, 1999: 2)¹⁷⁴.

Entre otras posibilidades, estas funciones de los juegos de palabras que hemos encontrado en los casos que exponemos a continuación, acentúan de distintas maneras rasgos indiscutibles: la no unidireccionalidad, la polisemia, la ambigüedad, el doble sentido y la intertextualidad de algunas formas humorísticas. Los efectos de sentido de estos usos del lenguaje “en frasco chico”, suelen ser el recurso ineludible de discursos humorísticos que en dosis potentes convierten al instrumento más usual de la comunicación, el lenguaje verbal, en un arma de fuego: un atentado contra las normas discursivas y las institucionales. El componente humorístico no resulta del adorno, del artificio, sino de ese haz de sentidos que provocan las palabras al chocar entre sí obligando al receptor a conectar ideas o significados, traer al presente textos del pasado, a reubicar una palabra en una nueva frase, desambiguar su orientación impensada, etc. Operaciones que en muchos casos, producen giros ideológicos repentinos y sorpresivos: crítica, ***sátira**, ***parodia** o absurdo.

Entre las normas a las que nos referimos, nuestra cultura sostiene implícitamente una división de géneros discursivos, dentro de la cual la literatura se asocia al mundo de la cultura escrita. Sin embargo, sin negar completamente esto, según lo estudiamos aquí a partir de algunos ejemplos, estos límites suelen revelarse porosos y lábiles. En este sentido, sabemos que la literatura

¹⁷⁴ Focalizamos principalmente en ejemplos de casos que ilustran las dos primeras funciones, matizando estas afirmaciones.

reaviva la inmensa carga de connotaciones de procedimientos orales; y a la inversa: el lenguaje hablado –la cadena sonora– recupera constantemente la inmensa carga de significaciones de géneros del lenguaje escrito, sus reglas estructurales y formales, sus grandes relatos, sus tópicos, sus personajes y sus tradiciones en general. El avance de una ciencia en torno a la cultura oral ha contribuido a dar sustento a lo anterior. Importantes investigaciones demostraron que la tecnología de la escritura contribuyó al desarrollo de una cultura particular y a un tipo de pensamiento derivado de ella: el de la literatura, la filosofía y la ciencia. Áreas del saber que dependen para su desarrollo del estudio, cuyos procesos analíticos se caracterizan por el “examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidas” (Ong, 2006: 18). Es decir, un tipo de conocimiento distante al que caracterizó a las culturas orales primarias (casi inexistentes hoy), a las cuales no ha llegado la escritura, cuya sabiduría y permanencia no se vincula tanto con el estudio sino con un tipo de entrenamiento basado en un aprendizaje por la escucha: por repetición, mediante proverbios y otros recursos.

El aporte de Walter Ong, entre otros, permite dimensionar el crucial papel del sonido en el mundo de la cultura escrita:

“...en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía le es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. Leer un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad” (2006: 17).

La escritura lejos de reducir la oralidad, la intensificó. El ejemplo más acabado de lo anterior es lo que ocurrió con la retórica en la cultura antigua griega: aunque era un arte o ciencia cuya esencia era oral, su sistematización (su organización en principios y componentes que mostraban sus efectos), fue un producto de la escritura.

En las culturas orales primarias los juegos de palabras se unen a procedimientos vinculados a la materialidad, la sonoridad y sus efectos de sentido que son el resguardo de la memoria porque aseguran la vitalidad, la permanencia y la dinámica propia del contexto oral: los matices de la voz, de la gestualidad, del lenguaje del cuerpo y las técnicas que facilitan ser recordados y reelaborados. Para poder recordar los textos y conservar las “cosas memorables” de una comunidad sin la escritura, el pensamiento debe recurrir a una serie de técnicas mnemotécnicas o “pautas equilibradas intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes, proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica” (2006: 41). En las culturas orales, la organización formulaica, la permanente recurrencia a expresiones fijas, modela el pensamiento y determina la forma en que se procesa intelectualmente la experiencia. Demostrado el contraste entre la mentalidad oral y la mentalidad producida por la escritura, se ha indicado la importancia del sonido en la comunicación y el pensamiento. El sonido tiene una relación especial con el tiempo, ya que es perecedero y evanescente: una vez pronunciado, desaparece. Existe una vinculación entre la palabra y el poder; el potencial mágico de las palabras, reconocido en casi la totalidad de las culturas orales, se debe al poder accionador de la palabra hablada y fonada. El génesis es la muestra más clara del poder de darle nombre a las cosas.

La estructura que se mantiene en múltiples variantes es una de las constantes de géneros que se ubican fronterizamente entre lo oral y lo escrito. Varias décadas antes que el libro de Walter Ong,

André Jolles, en *Las formas simples* (1930), enumeró y describió “aquellas formas que no se encuentran incluidas ni en la estilística, ni en la retórica, ni en la poética, ni tal vez en la “escritura”, las que aunque poéticas, no son poemas; dicho brevemente, aquellas formas que suelen designarse con los nombres de Hagiografía, Leyenda, Mito, Enigma, Sentencia, Casus, Memorabile, Märchen (cuentos de hadas) y chiste” (Jolles, 1972: 16).

Fiel al paradigma formalista del momento, el interés en estas formas radicaba en la presencia de estructuras pulidas a través del tiempo y la cultura, fórmulas que se transforman o recrean (“se actualizan”) y son reelaboradas creativamente en diversidad de formas literarias. Se propuso estudiar estas formas a las que llamó “ademanos lingüísticos” definidos como estructuras morfológicamente reconocibles e identificables por su unidad. Previas a la realización final de las obras de arte, denunció el descuido por parte de los métodos interpretativos y su abandono al folklore y a otras ciencias que no pertenecen a la literatura. El autor rescata su valor a partir del reconocimiento del trabajo transformador y creativo de dichas formas. Cada una de ellas se origina en una misma actividad mental que cada actualización particulariza con un carácter diferente; a lo largo de su libro se refiere a ellas con numerosos ejemplos que se destacan en momentos históricos particulares. De todas, nos interesa destacar su definición de enigma, de sentencia y de ***chiste** y ampliarlas con aportes de diversas fuentes.

Las características formales que Jolles le atribuye al enigma son también las de numerosas adivinanzas, enigmas populares y juegos como las palabras cruzadas y otros que suelen encontrarse en la sección de entretenimientos de revistas y diarios. El enigma implica un juego de pregunta que exige respuesta, condicionada por un saber y que pone el saber como condición. Su función no consiste tanto en la solución que plantea el enigma sino más bien en la acción de solucionar como puesta a prueba del adivinador o como demostración de su dignidad. La solución al enigma ha implicado la entrada a un círculo cerrado; por lo tanto, lo que se enigma tiene que ver con el secreto de la alianza, su sentido está determinado por el círculo al cual se quiere pertenecer, por la lengua especial de un grupo o jerga. En cuanto a su forma, implica un tipo de actividad mental que abre y al mismo tiempo cierra, encierra algo. Su solución es multívoca y, en algunos enigmas, es susceptible de más de una interpretación.

Adivinanza deriva del verbo latino *addivinare*, que significa descubrir por conjeturas alguna cosa oculta o ignorada. Es una forma emparentada con las charadas, los enigmas y los emblemas. Aunque no hay gran diferencia entre estos términos, el acervo popular identifica a la adivinanza cuando el dicho está en verso y al acertijo cuando está en prosa; mientras que el enigma ha derivado en un significado más culto. Se trata de un tipo de expresión tan antigua que se encuentran ejemplos en la civilización egipcia, el mundo clásico (Edipo frente a la Esfinge y su enigma en el camino de Delfos a Tebas) y el Libro de Apolonio (1240). Pero es en la Edad Media que los escritores se apropian de estas formas y utilizan este juego de palabras en sus obras. En el ámbito popular, las adivinanzas son una “improvisada elaboración de un enigma en un lenguaje sencillo” (Bermejo Meléndez, 2000). Su atemporalidad está relacionada con la sencillez del juego, la inmediatez de su recepción y la atracción que supone develar un enigma.

Encontramos una amplia variedad de recursos lingüísticos y de juegos de palabras en las adivinanzas cultas y populares. Las populares suelen tener una extensión menor, una estructura métrica y versificación que facilitan su memorización. Mientras que en estas predomina la copla octosilábica, en las adivinanzas cultas se utilizan fórmulas más elaboradas, tales como los romances, los sonetos, las octavas reales y formas estróficas de mayor complejidad en la elaboración de lo poético. La amplitud y variedad de temas y de perspectivas es común en ambas, aunque en las cultas los sentimientos morales y sentimentales son más frecuentes.

“Es santa y no bautizada,

y trae consigo el día,
gorda es y colorada
y tiene la sangre fría (la sandía)”.

Esta adivinanza muestra una de las formas de crear un acertijo a través de la presencia de elementos distorsionadores que contienen las palabras. En este caso, se separan las sílabas del nombre del objeto en dos partes independientes, se juega con la doble significación de las palabras, se propone un juego metafórico y se identifica con un ser humano.

Las adivinanzas populares presentan una amplitud de formas que aunque son sencillas, favoreciendo su memorización, contienen juegos de palabras para desorientar al receptor, animarlo a desentrañar el acertijo, burlarse de él o retarlo, como en el siguiente ejemplo:

“Te lo digo y repito,
Y te lo debo avisar,
Y por más que te lo diga
No lo vas a adivinar.

Blanca por dentro,
Verde por fuera,
Si no lo adivinas
Espera.

Oro parece
Plata no es
Quien no lo adivine
Tonto es”.

Al referirse al chiste, Jolles lo define como una actividad mental o una forma simple que de manera distinta se actualiza según la cultura a la que pertenezca. Lo particular de esta forma es que desliga algo, desata el haz. El modo más difundido de hacer chistes es el juego de palabras, en el que los significados de las palabras producen un doble sentido, el lenguaje es desligado de su sentido habitual y se desata la ligazón entre hablante y oyente. Para que se produzca este proceso de contrasentido u oposición, se debe quebrar la lógica, la sucesión de leyes y normas del pensar correcto. El chiste se sirve de innumerables medios para poner todo de cabeza, tantos medios como los que tiene la lengua, la lógica, la ética y las formas simples para lograr sus objetivos.

En la sentencia, forma simple que se actualiza en los proverbios, refranes y en las frases célebres, la conclusión define la actividad mental que implica, dice Jolles. A diferencia del carácter didáctico de otras expresiones, en el que el comienzo de algo es el principio sobre el cual se construye, la conclusión implica la experiencia, es decir una tendencia retrospectiva y de carácter resignado. De allí que todo proverbio es una marca, un “sello visible que se estampa en algo con lo que logra su cuño como experiencia” (Jolles, 1972: 145). Expresa las relaciones con los objetos de manera expositiva y con carácter aseverativo.

Encontramos juegos de palabras en numerosos géneros de la oralidad, que a su vez han sido fuente de nuevos textos de grandes autores clásicos. Sencillos géneros como los dichos o proverbios que pronunciamos permanentemente en las conversaciones cotidianas, se condensan en pocas y juguetonas palabras: rimas (“el que se fue a Sevilla, perdió su silla”, “sin ton ni son”); antítesis (“mucho ruido y pocas nueces”); cacofonía y aliteración (“a troche y moche”). Tienden a la metafóricidad y la afirmación perentoria y solemos escucharlos en ambas versiones: la común y su

deformación paródica. La literatura ha explotado sistemáticamente este procedimiento. Eluard y Peret lo hicieron en *Ciento cincuenta y dos proverbios puestos al día* (1925)¹⁷⁵.

La copla, estructura de mayor complejidad y de gran flexibilidad, consiste en una estrofa de cuatro versos generalmente octosilábicos o hexasilábicos, cuyos pares van rimados y sus impares no guardan correspondencia con la rima. Amoldados a esta forma, numerosos juegos de palabras humorísticos, satíricos, procaces y también profundamente conceptuales en algunos casos, son un ejemplo más del pasaje dinámico y fecundo entre cultura oral y escrita, popular y legitimada. De origen popular español, emparentada con otros géneros tales como el romancero y la quintilla, fue utilizada por los representantes que gozan de la mayor legitimidad en el ámbito de la lengua literaria española: Quevedo, Lope de Vega, Jorge Manrique, García Lorca, Luis de Góngora, Antonio Machado. Latinoamérica recreó esta forma con múltiples variaciones según las regiones locales y las tradiciones, lo que dio y da lugar a un repertorio muy rico de coplas que incluyen desde el ícono de la literatura argentina del siglo XIX, *Martín Fierro* de José Hernández, hasta su recreación a través de los géneros musicales autóctonos por parte de Atahualpa Yupanqui. Un inmenso acervo compuesto por coplas anónimas ha sido recopilado por folklorólogos y estudiosos de estas formas, dando cuenta de su vitalidad y su vigencia.

Desde el año 2004, la copla humorística en la voz y la invención de la coplera salteña Mariana Carrizo, ha cobrado notoriedad en los ámbitos más convocantes del folklore nacional trascendiendo los escenarios de los festivales para llegar a teatros y radios. Esta artista se nutre de una antigua tradición de las mujeres norteñas y recrea en sus coplas una forma antiquísima con sencillas rimas que actualizan cuestiones de género, develando con gran audacia costumbres machistas, la sabiduría de la gente mayor, costumbres ancestrales (tales como el sirviñacu), y otros aspectos de las comunidades a las que el género mayormente representa. Algunas de sus célebres coplas, cuyo procedimiento en común es el uso de pocas palabras y la rima en sus versos pares son:

“Vamos comiendo los higos
hasta que las brevas maduren,
démonos mañas con los solteros
hasta que los casados enviuden”

“La que sale con un viejo
tiene que hacer como el gato,
pa’ poder comer el bofe
ha de cachetearlo un rato”

“La mujer que quiere a dos
no es tonta sino advertida,
si una vela se le apaga
la otra le queda encendida”.

La copla se recrea permanentemente en múltiples contextos y circula en distintas formas y con otros nombres, en numerosas regiones de Latinoamérica: los “aro aro”, el gato con relaciones, aquellas que empiezan “ayer pasé por tu casa...” o “en la puerta de aquel cerro...”. Rescatamos entre ellas, una tomada de la web. Está basada en un sencillo juego de palabras que a través de la rima capta y recicla términos que se imponen por el uso de las nuevas tecnologías:

¹⁷⁵ Así lo refiere Genette al mencionar de estos autores su obra “Cent cinquante-deux proverbes mis au gout du jour” en *Oeuvre complètes*, de P. Eluard, Pléiade I, pp. 153- 161 (Genette, 1989: 49).

“Ayer pasé por tu casa
Me tiraste con un celular
Casi me NOKIA
Pero como me MOVICON rapidez
Tu celular CTIzo pedazos”.

La poesía oral infantil o folklore para niños es un ámbito especial para observar cuestiones que aquí interesan. Es sabido que los niños manipulan la materia prima del lenguaje, a través del gorjeo, lalaleo, ecolalia o primeros balbuceos, durante la denominada fase prelingüística. Estas primeras experiencias, a pesar de no existir aún una asociación significante-significado, provocan un goce percibido por la materialidad de los sonidos: el ritmo, la musicalidad, la repetición. Acción similar a la que realizan los niños con sus juguetes: les encanta deshacer y rehacer las palabras, dislocarlas y volverlas a formar. Distintas disciplinas coinciden en que se trata del inicio de un proceso que afirma el carácter activo del sujeto que produce estos tanteos desorganizados, dando lugar posteriormente a la capacidad representativa del lenguaje gracias a la interacción con el medio social.

El componente lúdico de estos primeros contactos con la materialidad significante pareciera prolongarse en ciertas expresiones del folklore literario que conocemos en la infancia. Sabemos que el folklore latinoamericano es heredero de la tradición española y entre sus formas más populares se encuentra la retahíla¹⁷⁶, comparable en la tradición oral europea con las *nursery rhymes*, las *formulettes*, las *comptines* francesas y las *filastrocche* italianas. Las composiciones rítmicas, canciones y juegos con el lenguaje que perviven de una generación a otra tienen un poder de evocación capaz de encender emociones de estas formas a menudo sin sentido o simples juegos de sonidos.

Algunos autores destacan características en común entre este folklore y el habla infantil; por ejemplo, la ambivalencia arbitraria de significados atribuidos por los niños a una misma palabra. Tal como lo han demostrado la psicolingüística y la sociolingüística, un solo vocablo puede hacer surgir todo un fresco mental que varía y se diluye, capaz de ir mucho más allá de la simple relación palabra-concepto. El valor de la comunicación durante este periodo afecta zonas de la interioridad, provocando un monólogo gratificante y satisfactorio.

En el folklore oral abundan ejemplos para pensar en la capacidad del lenguaje de desprendernos de las significaciones habituales y provocar sentidos que se actualizan y resemantizan en prácticas comunitarias, cuyas significaciones difícilmente pueden reducirse al aspecto conceptual. La investigadora en el tema Ana Pelegrín¹⁷⁷, demuestra que el componente lúdico de las palabras es inseparable de una performance en la que el lenguaje verbal y el corporal se actualizan en un tiempo y un espacio dado, dando lugar a una práctica compleja capaz de generar lazos entre el lenguaje y el cuerpo, y entre las generaciones. El vínculo con las palabras está mediado por los gestos, “el movimiento aprendido colectivamente por reiteración, canciones que se graban en la memoria auditiva, kinésica y táctil del grupo” (Pelegrín, 1996: 21). En la definición de poesía oral, la autora afirma que es un texto potencial en el archivo de la memoria, ya que no es un texto fijo uniforme, sino que está sujeto a la variabilidad y la recreación de sus transmisores. La

¹⁷⁶ Composición breve de tradición oral fuertemente dialogada, que acompaña a los juegos-rima de acción y movimiento infantiles; nombra series de elementos, números, personajes, con o sin hilazón lógica; de gran variedad temática que engloba letras para sortear, letras mágicas, jitanjáforas, de ingenio e improvisación, disparates, burlas, trabalenguas, cuentecillos acumulativos. (Pelegrín, 1996: 40).

¹⁷⁷ Una importante sistematización de sus investigaciones se encuentra en su libro *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1996.

representación o performance de la poesía oral infantil es el acto mismo del juego, en el que los participantes recrean ese texto según la ley de la herencia y la innovación.

En algunas de estas canciones del folklore oral, encontramos expresiones despectivas hacia los hombres y su conducta (“El verdugo Sancho Panza, za, za, ha matado a su mujer, jer jer, porque no tenía dinero ero ero, para irse para irse al café...”), deseos de venganza y maldad, asesinatos, muerte, violencia, alcoholismo, embarazo y nacimiento, el estado de bienestar, la situación bélica, etc. Otro tema frecuente de gran capacidad expresiva en esta poesía es el del mundo al revés, que a su vez se retrotrae a expresiones muy diversas y antiguas de la cultura popular y culta, de la pintura, el grabado, etc. Se asocian a él numerosos subtemas, entre los que se destacan aquellos que emergen en el carnaval y se mantienen vigentes desde la antigüedad: un mundo absurdo en el que rigen la inversión y el desorden. El juego con las palabras es la herramienta más eficaz para decir algo en desacuerdo con la razón y la lógica, enumerar imposibles, asociar los elementos opuestos. “En el disparate el humor busca la inversión de la situación, el juego dislocador de los opuestos, la acumulación, por enumeración de los motivos e imágenes visualizadoras del caos, asociaciones inesperadas de vocablos y sonidos” (1996: 92).

El aparente sinsentido de ellas, ligado al juego con el ritmo y las sonoridad, la presencia de motivos desagradables u obscenos que nada tienen que ver con la sobreprotección que otros productos culturales ofrecen a los niños, nos permiten pensar que estas expresiones populares constituyen una zona franca para la habitual vigilancia moral que caracteriza a otras expresiones adultas para niños. No es casual que algunos de estos personajes y temáticas hayan sido retomados por la vertiente del ***humor negro en la literatura para niños.**

Dentro de estas formas orales y populares en las que la sonoridad es la materia prima del juego, se destaca el trabalenguas. Procedimiento que consiste básicamente en una cacofonía¹⁷⁸: la dificultad de pronunciar es la regla básica de este juego de palabras, a costa de las significaciones.

“Si Pancha plancha
con cuatro planchas,
¿con cuántas planchas plancha Pancha?”

Por otro lado, este placentero uso de la sonoridad en sí misma no es exclusivo del folklore ni del mundo infantil; se mantiene vigente en otras manifestaciones con una intencionalidad estética digna de ser profundizada, entre las que cabe destacar la poesía de vanguardia (ver más adelante) o el humor de numerosas expresiones contemporáneas para los adultos. El conocido tema musical de León Gieco, “Ojo con los Orozco”, de su disco *15 años de mí* (2006), es una canción cuya letra se ajusta a la regla de que todas las palabras que se utilizan tienen una única vocal, la “o”: “Nosotros no somos como los Orozco, yo los conozco, son ocho los monos: Pocho, Toto, Cholo, Tom, Moncho, Rodolfo, Otto, Pololo...”.

La canción “Chilanga Banda” del grupo mejicano Cafeta Cuba está basada en una aliteración (repetición de un fonema) que a su vez produce una cacofonía: la mayoría de las palabras, algunas tomadas de la jerga urbana a la que pertenecen sus integrantes, tienen la letra “ch”:

“Ya chole chango chilango
Que chafa chamba te chufas
No checa andar de tacuche
Y chale con la charola”

¹⁷⁸ Según el *Diccionario de términos literarios* “con este término se alude a la sensación desagradable que se deriva de una ordenación disonante e inarmónica de los elementos fónicos constituyentes de una palabra o conjunto de palabras”.

(...)

La cordobesa Liliana Felipe y la mexicana Jesusa Rodríguez son originales compositoras de letras y música de canciones que en diversos géneros combinan el juego con la sonoridad, la denuncia, la sátira y la parodia de temas clásicos del cancionero (se destaca la versión paródica de “Volver”, de Gardel, en el disco *Tangachos*, 2005). El estribillo de “Curucucha”, en su disco *Trucho* (2004) redunda en la “ch”, rima y giros inesperados con la rima:

“Curucucha servime vizcachas en escabeche
Que Meche ya hirvió la leche
Para hacer el dulce e’leche.
Un pollo vive 20 años
El presente ya pasó
Las moscas tienen sopapas
Los papas no tienen papo.
Y los milicos son unos hijos de puta
y muchos curas también,
Curucucha servime vizcachas en escabeche...
Pocho está chocho con el bizcocho del morocho”.

Este juego fónico se multiplica en canciones y nombres de grupos de rock, de cantautores de diversos géneros, en slogans publicitarios, cánticos de las hinchadas de fútbol, de partidos políticos y en otros géneros musicales que incorporan frases que se tararean, contribuyendo al ritmo, a las evocaciones de los sonidos desprovistos de significado o que cobran significados a partir de ese tema musical, de su género, de quien lo canta y de su espacio social de circulación y difusión. En un sentido similar -el de “jugar” con un fonema a través de la generación de una regla interna-, aunque inversamente, *La desaparición* (1969), novela policial de George Perec, se estructura sobre la ausencia de la letra “e” a lo largo de toda la obra.

La literatura infantil de autor, muy vinculada desde sus expresiones más antiguas con el ámbito del folklore, tiene una huella de identidad arraigada en procedimientos que confluyen en el juego y la manipulación de la materialidad significativa del lenguaje. En Argentina, se reconoce que esta marca formal fue la principal razón que hizo de la vasta producción escrita y cantada de María Elena Walsh un “faro” (Díaz Rönner, 2000) desde los años sesenta en adelante para el resto de los escritores del ámbito¹⁷⁹. En un mundo de “palabras/juguete” su obra reafirmó una concepción estética que los surrealistas décadas antes habían levantado como estandartes de su arte: las palabras, al igual que los juguetes, son del reino de lo cotidiano, apegadas a lo íntimo, a lo cercano, a lo conocido; pero también son caprichosas, transgresoras, capaces de nombrar la locura, la muerte y lo más terrible de la experiencia. Un juego nada ingenuo que implicaba, en el acartonado mundo de las letras para niños de la década de los sesenta, una crítica social y una ***burla** a los estereotipos y a la aburrida solemnidad del mundo de los mayores.

La mayoría de las canciones y poemas musicalizados de esta autora que se conocieron en los años sesenta y que siguen sonando como clásicos para niños se construyen sobre la base de homofonías, rimas, palabras escritas al revés, onomatopeyas, homonimias, neologismos y una gran

¹⁷⁹ Su obra se destaca por la popularidad y la proyección en el tiempo, pero no fue la única; algunos previos y otros contemporáneos a María Elena Walsh, hubo otros autores cuyas obras indagaron en un uso libertario, lúdico y poético del lenguaje literario para niños. Entre ellos: José Sebastián Tallon, Javier Villafañe, Laura Devetach.

cantidad de procedimientos que enraizaban su obra con el folklore latinoamericano, y con la tradición del *nonsense*.

Algunos ejemplos: “Don Enrique del Meñique, toma el desayuno con catorce mediaslanas; se cae de nariz en la mermelada y se engancha los Pantalines”. La alteración de un fonema no es azarosa sino que contribuye a la rima interna y a la creación de nuevas palabras. El juego con las palabras involucra la creación de reglas, como en esta canción, en la que se suprime la sílaba final para dar pie a la creación de una incógnita:

“Pero el gato un día,
salió disfrazá
con gorra de la
de la políci.
disfrazado así
dio una camina
Ta ta ta ta”
 (“El reino del revés”).

Esta autora recreó numerosos recursos y formas de la cultura oral y escrita; entre ellos se destaca una tradición que habían mantenido autores de tiras gráficas de mediados del siglo XX: los apodos humorísticos o nombres propios cuya sonoridad contenía las claves de sus rasgos principales o de alguna cualidad. Por ejemplo Divito, creador de “Pochita Morfoni” y Landrú, director de la revista *Tía Vicenta*, en el que María Elena Walsh colaboró con el seudónimo Melenita. Entre los nombres de sus personajes se destacan: el “General Mandolin” y el “Príncipe Dominetti” (en “Biografía de la Farolera”).

De este modo, el lector modelo que la obra de Walsh estaba construyendo a través de estos artificios con el lenguaje, lejos estaba del niño sometido al mensaje unívoco. Como afirman estas autoras: “Los numerosos juegos de palabras que utiliza constituyen una especie de choque o cortocircuito semántico, que rompe los mecanismos normales de la presuposición, al obligarnos a ver el texto en más de un contexto” (Luraschi-Sibbald, 1993: 79).

El mayor mérito que Walsh introdujo en la escritura literaria infantil fue, paradójicamente, devolverle algunas marcas de la oralidad, combinándolas con tradiciones que antes no se habían rozado. La confluencia de poesía, disparate y humor fueron las claves para transgredir los límites que encerraban a los textos de ficción para niños (el mensaje unívoco y la moraleja) y convertir al lenguaje en un juguete nada inocente en el que las palabras desafían las habituales y rígidas maneras de ver el mundo y abren insospechados sentidos.

Entre los géneros que esta autora importó y recreó en clave autóctona cabe destacar el limerick, un tipo de poesía de tradición inglesa, compuesto por cinco versos con rima consonante o asonante y medida fluctuante (dos versos largos, dos cortos y uno largo), estructurados de la siguiente manera: el primer verso define al protagonista, el segundo indica sus características, el tercero y el cuarto amplían o ejemplifican los rasgos enunciados, a veces mediante el diálogo, el quinto expresa una calificación final, de efecto sorprendente, todo en una atmósfera de humor y disparate. El *Zoo loco*, de Walsh, publicado por primera vez en 1964, es un libro compuesto por cuarenta y dos limericks, cada uno de ellos dedicado a un animal:

“En Tucumán vivía una tortuga
viejíssima, pero sin una arruga,
porque en toda ocasión, tuvo la precaución
de comer bien planchada la lechuga”.

El sinsentido de esta estructura se resuelve en una brevedad fulminante, y combina necesidad con azar a través de la rima que acerca a ambas palabras: *arruga* y *lechuga*. Este género es característico de la tradición inglesa y antes de recibir este nombre, Thomas Moore y William Shakespeare utilizaron su estructura. Mark Twain, Lewis Carroll, James Joyce, entre otros, también escribieron limericks, pero quien popularizó este tipo de versos es el escritor Edward Lear en sus dos libros *Book of nonsense* (1864) y *The book of nonsense and more nonsense* (1862).

César Aira en su ensayo *Edward Lear* (2004), ha elaborado una hipótesis sobre el sinsentido (término con el que traducimos nonsense) que ahonda en la estrecha relación entre los juegos de palabras, las reglas del lenguaje, las reglas sociales de una comunidad situada históricamente y la memoria del género, siempre activa y renovada. El Limerick, dice allí, tiene un tipo de rima “rara”, ya que “exacerba el juego de azar y necesidad; al sugerir la idea de que hay sólo dos palabras a propósito en todo el idioma estira al máximo la cuerda del azar a la vez que aprieta también al máximo el abrazo de la necesidad. La historia resultante, habrá que aceptarla en toda su extrañeza” (Aira, 2004: 10).

Este mecanismo reflexivo muestra las reglas en un sentido opuesto a la ***ironía**, que enjuicia el mundo a través de la reflexión; el nonsense se define como una reflexión llevada hasta la locura, “nonsensical” es el mundo en cuanto muestra su otro lado, visto con la tranquila maravilla del niño, según el principio de insensatez. “El nonsense es la experiencia de la constante infancia del mundo, su incansable alegría: la repetición, una y otra vez, y todas las veces cada vez, de la “primera”: la primera vez que salió el sol, la primera vez que empezó a llover” (Cueto, 2008: 25). El nonsense se emparenta con el juego, en tanto es arbitrario (su poesía se sirve a menudo de fortuitas asociaciones) y libre del principio del razón, en tanto implanta el reino del absurdo.

Otros antecedentes claves de esta autora y de la literatura del absurdo en general son las dos novelas de Lewis Carroll: *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1872). El contexto en el que surgieron ambas es el de una literatura para niños que combinaba “el moralismo recalcitrante, una religiosidad terrorista y el sentimentalismo nostálgico” (Janer Manila, 2002: 204). Curiosamente, la frase que Alicia real dice al reverendo Dogson, “there will be nonsense in it!”, tiene que ver con el interés que suscita en ella un relato que carece de cualquier tipo de mensaje sentimental, patriótico o moral, al que los niños estaban acostumbrados. En estas obras se representa una niña pequeña que vive, con libertad e irresponsabilidad, la vertiginosa aventura de atravesar un mundo hecho de palabras, aventura que ha sido interpretada como la del crecimiento. La curiosidad de Alicia hace posible esta aventura en la que el lenguaje cumple un papel central para poner en el centro de las acciones, a las normas morales de la época. Se trata de un país, parodia del mundo adulto (pretencioso y ***ridículo**), en el que se subvierten todas las prohibiciones, en el que las aventuras se suceden unas a otras por simple asociación como en los sueños. Según Janer Manila (2002), en la amoralidad de esta obra está su fuerza mítica: el personaje Alicia encarna una niña que sale sola, que no sabe a dónde va, que no debería jamás hablar a un desconocido; sin embargo no para de hablar. En cada nueva aventura hay un nuevo encuentro y un nuevo diálogo y lo que aprende en ese país es el combate verbal.

Ambas obras son referentes ineludibles para indagar la definición del sinsentido y del absurdo en la literatura y ejemplos paradigmáticos para proyectar las preguntas cruciales que suscita el problema del lenguaje (sus normas, su función, sus limitaciones) en la producción de lo humorístico así como para interpelar la definición de humor y de literatura infantil. Ambas aventuras de Alicia desafían la desapegada relación humor/risa y cuestionan el encasillamiento del lector cuando de obras para niños se trata.

Jorge Luis Borges, en el prólogo que le dedicara a ambas obras en la versión de Ediciones de la Flor, destaca del experimento carolliano la relación con los sueños, el manejo del tiempo y el rigor que domina la construcción del relato: “A primera vista o en el recuerdo, las aventuras parecen

arbitrarias y casi irresponsables; luego comprobamos que encierran el secreto rigor del ajedrez y de la baraja, que asimismo son aventuras de la imaginación” (Borges, 2008: 19). También destacó que nadie como Carroll había desconfiado tanto del lenguaje, sus ingeniosos retruécanos descubren la ambigüedad que acecha en las locuciones comunes; en síntesis, una obra cuya complejidad bajo una aparente simplicidad que suscita lecturas en muy diversos planos. El tipo de absurdo de ambas novelas se caracteriza por estar construido sobre premisas lógicas, de lógica onírica o ajedrecística, en el fondo una lógica de la invención o lógica literaria, reglas de juego que se obedecen aún cuando se las rompe.

Los juegos de palabras que participan de estos géneros literarios del absurdo y del sinsentido, emparentan el ámbito de lo infantil con problemas que atentan directamente contra los sostenes de nuestra cultura: las superioridades de la razón y la de la moral, dependientes ambas de leyes escritas y no escritas. Superioridad que se puede analogar a la de la dimensión adulta con respecto a la dimensión infantil. No es casual que las obras de Carroll y Lear hayan sido de interés en el siglo XX para el proyecto de los surrealistas, cuando la destrucción del sentido adquirió una causalidad o necesidad histórica (Aira, 2004). El manejo de las reglas del lenguaje verbal y de los géneros, la asunción ilógica y afuncional de los significantes, deterioran la certeza del lenguaje como vehículo limpio transmisor de las ideas que la razón quisiera; serían los mecanismos que permiten subvertir el fundamento de la inteligencia, ya que “lo que se pone en evidencia son sus posibilidades de manipulación, más que su inconsistencia” (Dangeli y Paduano, 2001: 175).

En la actualidad, encontramos en la literatura infantil una recurrencia en algunos casos demasiado facilista a juegos de palabras (el abuso de la rima). Sin embargo, otros textos siguen enriqueciendo esta vertiente del manejo lúdico del lenguaje en la narrativa, en la poesía y en el teatro, entre otros, textos de los siguientes autores: los argentinos Laura Devetach, Luis María Pescetti, Silvia Schujer, María Teresa Andruetto, Jorge Luján, Guillermo Saavedra, Adela Basch, Roberto Espina y la cubana Mirta Aguirre¹⁸⁰.

Juegos de palabras y renovación en la literatura en el siglo XX

La estrecha relación entre algunas formas y géneros de la literatura y los juegos de palabras está desarrollada en aportes claves que ha brindado la teoría literaria y en otros textos que indagan esta relación. En un acotado recorrido, intentaremos entrelazar algunos postulados teóricos, con las ideas de algunos manifiestos, la referencia a textos literarios y a otros escritos de movimientos literarios vanguardistas y renovadores desde comienzos del siglo XX (sin afán de hacer una cronología). Finalmente mencionamos un recorte de obras literarias de algunos autores en particular, en las que los juegos de palabras son la marca de originalidad que los distingue.

¹⁸⁰ Seleccionamos algunos títulos de estos autores que merecen ser destacados: Laura Devetach (*La hormiga que canta*, Ilustraciones de Juan Manuel Lima, Ediciones del Eclipse, Buenos Aires, 2004), Luis María Pescetti (*Historia de los Señores Moc y Poc*, Ilustraciones de OKif, Alfaguara, Buenos Aires, 2003) y *Nadie te creería*, Ilustraciones de OKif, Alfaguara, Buenos Aires, 2004), Silvia Schujer, María Teresa Andruetto (*Agua cero*, Ilustraciones de Guillermo Daghero, Comunicarte, Córdoba, 2007), Jorge Luján (*Palabras manzana*, Ilustraciones de Juan Marín, Anaya, Madrid, 2003), Guillermo Saavedra (*Cenicienta no escarmienta*, Ilustraciones de Nancy Fiorini, Alfaguara, Buenos Aires, 2003), Adela Basch (*Abran cancha que aquí viene Don Quijote de la Mancha*), Mirta Aguirre (*Juegos y otros poemas*, Gente Nueva, La Habana, 1974), y las obras para teatro de títeres de Roberto Espina (*La República del caballo muerto*, Arbolé, Zaragoza, 1999 y *La carpa de Trufaldino*, Arbolé, Zaragoza, 1997).

La literatura es pensada actualmente a partir de varias dimensiones íntimamente relacionadas entre sí. El carácter ficcional se concreta gracias a un pacto emparentado con la condición básica de todo juego. El “como si” del que habla Huizinga, es similar al que propone la literatura, cuestión que ha estado y está siempre en el centro de las discusiones y de las reflexiones en el ámbito de la teoría literaria y de las teorías del lenguaje.

“Como en el juego, sus protagonistas viven otro mundo –son policías y ladrones- ejercitan sus responsabilidades, pero saben que la suspensión de su incredulidad es totalmente seria y necesaria para el juego -pero sometida a sus reglas y a sus límites. (...) la aceptación por el lector del pacto de ficción condiciona automáticamente su actitud hermenéutica, siendo el juego el punto de intersección entre aquel poeta y esta actitud” (Villanueva, 1992: 81, citado por Pozuelo Yvancos, 1993: 145-146).

Ahora bien, este pacto es inseparable del carácter social e institucional que contribuye a demarcar sus fronteras internas y aquellas que la separan/vinculan/entrelazan con otros discursos. Jugar con las palabras, hacer con ellas un mundo “otro mundo”, someterlas a reglas impensadas o prestadas de otros discursos, ha implicado en algunos casos arrojar el lenguaje hacia los extremos de sus propias posibilidades: de representación, de referencia, de significación, de intertextualidad, etc. Reglas que como veremos en algunos ejemplos implican la sujeción estricta a una norma interna: es el caso ya citado de la novela *La desaparición*, de George Perec y de otros ejemplos que daremos aquí. Esta sujeción funciona como un escollo que pone en riesgo, en algunos casos, los límites del lenguaje y de la literatura: “El gran artista es aquél a quien el obstáculo le sirve de trampolín” (Gide citado en Fernández Ferrer en Queneau, 2006: 23).

Roland Barthes plantea que cuando leemos una novela, un poema, un cuento, se pone en juego una verdad lúdica, entendida no como una distracción sino como un trabajo: “siguiendo la llamada de los signos del texto, de todos esos lenguajes que lo atraviesan y que forman una especie de irisada profundidad en cada frase” (Barthes, 1994). Ese trabajo con los signos, manipulación que obliga al lector a reconocer asociaciones inéditas, vinculaciones entre los significados ocultos tras los sonidos, evidentes aún cuando no los vimos antes, etc., constituye el territorio dentro del cual algunos géneros en particular hacen de la literatura un juego nada neutro, siempre renovable y plausible de ser infinito: rearmado y recreado, como todo juego.

Actualmente, se asume el estudio de la literatura conjugando las múltiples dimensiones mencionadas; sin embargo, en los comienzos de la ciencia literaria, se buscaron explicaciones que tendieron a aislar su estudio para asir la “esencia” de lo literario y recortar su especificidad del resto de los lenguajes. La relación del uso lúdico de las palabras con una función general propia de los textos literarios se asoció con la idea del uso artificioso del lenguaje literario. La búsqueda de la literariedad llevó a los formalistas rusos a proponer una contraposición entre dos sistemas lingüísticos: el poético y el cotidiano práctico, comunicativo. La consecuencia de esta afirmación fue que en el estudio del lenguaje poético eran esenciales las diferencias más bien que las afinidades en estos dos sistemas. Según esta oposición, el lenguaje artístico permite desautomatizar el cotidiano, en el que percibimos los objetos de manera superficial. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte logran singularizar los objetos, oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duración de la percepción. Esta liberación del objeto del automatismo perceptivo se logra de diversos medios que apuntan todos a lo mismo: la singularización de los objetos¹⁸¹.

¹⁸¹ Estas afirmaciones estaban vinculadas estrechamente con la vanguardia artística de la época, principalmente al futurismo. En un comienzo y en el contexto posterior a la revolución de 1917, buscaban

Este despuntar teórico fue el correlato de la operación crítica que produjeron las vanguardias de principios del siglo XX: en la praxis artística y en particular literaria, se buscó hacer estallar los límites del discurso literario estereotipado y devolverle a la palabra literaria su carácter de rareza, su densidad. Las motivaciones científicas que los alentaban llevaron a los formalistas rusos a ocuparse de la descripción de numerosos procedimientos constructivos de los que antes nadie se había preocupado: la relación entre la lengua emocional y la lengua poética, la constitución fónica del verso, la entonación, el metro, la norma métrica, entre otros. Aspectos del lenguaje literario que merecían una metodología de estudio a la que se abocaron numerosos trabajos. Sus esfuerzos se dirigieron a demostrar la importancia de los procedimientos constructivos pero dejaron de lado la riqueza y profundidad del signo ideológico¹⁸². Las nociones de extrañamiento (Slovsky y Tinianov), la función poética (Jakobson), la función estética (Mukarovsky) buscaron la desautomatización del lenguaje, el llamado de atención sobre la extrañeza de la palabra literaria, sobre la percepción de su potencia creadora, de su poder de hacernos ver las cosas de una manera nueva y diferente, poniendo en crisis los automatismos del lenguaje cotidiano (Gruner, 2001: 106).

Entre los aportes que tempranamente se opusieron a la dicotomía lenguaje literario/lenguaje cotidiano, Mijail Bajtín en sus escritos entre 1929 y 1930, propuso una caracterización de la palabra literaria superadora de aquella. En *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica* (1928), demuestra cómo el lenguaje práctico cotidiano se caracteriza por la capacidad de adaptarse a contextos y situaciones siempre nuevos y diferentes, es decir su plurivocidad y su correspondiente indeterminación semántica. Bajtín demuestra que “la literatura, a través del empleo de las potencialidades dialógicas del lenguaje, hacia las que algunos géneros literarios se muestran esencialmente sensibles, supera el lenguaje mismo: una superación inmanente que, de cualquier forma, coloca a la palabra literaria en una relación de irreductible alteridad con la “lengua” de la lingüística. En su artículo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía” (1926), sostiene que “las potencialidades de la forma artística ya están presentes en la enunciación de la vida cotidiana, a pesar de que se expresan en el enunciado verbal artístico de forma especial” (Ponzio, 1998: 40). El carácter superador de la propuesta bajtiniana radica en la consideración de aspectos que los formalistas no habían considerado. La obra literaria, la obra de arte verbal, refracta el medio ideológico al que pertenece, captando las distintas voces, los problemas ideológicos. “Contra los formalistas, él sostuvo que la palabra común ponía en acción los mismos procedimientos que la palabra poética, los mismos juegos metafóricos, el mismo ludismo, pero lo que las diferenciaba tenía que ver con su función pragmática y social y con su recepción (Bajtín en Todorov, 1982, 181-215)” (Robin, 52).

Si tomamos las contribuciones anteriores, se puede pensar que los juegos de palabras en la literatura son los que garantizan que el lenguaje escape a su función comunicativa, propia del lenguaje cotidiano y se encierre en la autorreferencialidad. Hoy sabemos que esta capacidad no es una “esencia” excluyente de la literatura, sino que se asocia a un valor que le ha sido asignado socialmente (la literatura es una institución) y a una función que sólo se explica en el entramado de otros aspectos globales de la cultura. La selección de juegos de palabras que reseñamos en la primera parte del diccionario es una muestra de que esta capacidad lúdica de las palabras –con toda su complejidad- está también presente en una amplia variedad de géneros discursivos de la vida

describir la fabricación de la obra literaria en términos técnicos, algo que sus predecesores habían dejado de lado por tratarse, según ellos, de una mística inexplicable.

¹⁸² Es característico de las vanguardias la dialéctica entre teoría y práctica: paralelamente a los experimentos literarios (y de otros lenguajes artísticos) surgieron aportes teóricos que daban cuenta de la operación de desautomatización del lenguaje, “todo su carácter iluminador de novedoso acontecimiento” (Gruner, 2001). Además del formalismo ruso, la escuela de Praga, le siguieron numerosas contribuciones, entre las que caben destacar las de Hjemslev, Martinet, el grupo M y Barthes.

cotidiana que a su vez son reelaborados por textos complejos: el cine, el discurso periodístico, la literatura, el teatro, la publicidad, el refranero popular, etc. La contraposición del lenguaje literario y el de la vida cotidiana es un presupuesto que quedó relativizado desde que conceptualmente, como el caso de Bajtín, entre otros, se asumió el estudio de la literatura a partir de sus vínculos estrechos con la cultura. Este hecho está vinculado con la complejización de los marcos teóricos y con la particularidad de los fenómenos culturales contemporáneos –las marcas de “lo literario” en un sinfín de expresiones de la cultura- que resultan de interés para los teóricos de la literatura. En términos de Regin Robin “la eclosión del objeto literario es tal que su sectorización ha pulverizado todos los etnocentrismos de la legitimidad” (1993: 56). Estallido del objeto que Robin asocia entre otras cuestiones a la desaparición de *una* literatura, de *una* lectura autorizada o de *un* método de análisis del fenómeno literario.

En esta dirección, algunos de los juegos de palabras que mencionamos más adelante se explican en el marco de aportes teóricos sobre la literatura que conjugan todas las dimensiones que participan de su existencia social como discurso diferenciado del resto pero al mismo tiempo entramado a ellos. El carácter intertextual o autorreflexivo de la literatura es una de las cuestiones que particularizan su uso: “una obra existe entre otros textos, a través de las relaciones con ellos” (Culler, 2000: 47).

Gerard Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989) confirma y complejiza lo anterior. Allí sostiene que la literatura es un gran juego al que denomina hipertextualidad, término con el que se refiere a un aspecto que sería universal de la literariedad, en tanto no hay obra literaria que en algún grado y según sus lecturas, no evoque otras, y en ese sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero en particular, estudia aquellas obras en las que existe un tipo de derivación (toda la obra B -hipertexto- derivando de toda la obra A -hipotexto-); dentro de las que se destacan la parodia, el travestimiento y el pastiche.

Los juegos de palabras en la literatura tienen una extensa tradición asociada a la búsqueda del refinamiento del lenguaje verbal. En los manuales y libros de figuras retóricas y literarias abundan ejemplos de retruécanos, calambures y los más sofisticados procedimientos lingüísticos en escritores medievales, en poetas macarrónicos, en Rabelais, Juan de la Encina (1468-1529), los manieristas, los marinistas alemanes, los preciosistas franceses, los poetas del siglo XVII y de principios del siglo XVIII. Se destacan sobre todo los escritores del barroco y del siglo de oro español: Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Cervantes y Sor Juana¹⁸³. La definición de figuras retóricas clásicas dentro de este ámbito los vincula mayormente al género poético; sin embargo se puede afirmar que son procedimientos infaltables del humorismo verbal de diversidad de expresiones que trascienden lo poético y tensan las normas de los géneros literarios en varios aspectos.

Es indudable que a partir de los movimientos vanguardistas literarios del siglo XX se complejizan los juegos de palabras, se vuelven más audaces y más sofisticados potenciando al máximo la hipótesis del lenguaje como instrumento capaz de enrarecer su principal función, la de producir un intercambio lineal de significados entre dos enunciadores. El matiz político fue lo que diferenció a los vanguardistas de anteriores manifestaciones. En un contexto de abandono de lo que ha dado en llamarse la ilusión referencial y junto a esto una mayor conciencia de lo narrativo y aún mayor de lo poético “como construcción y como artificio en donde emerge una realidad interna al texto” (Gruner, 2001: 104), los juegos con el lenguaje sirvieron como instrumentos de lucha, de oposición a las normas, a la institución literaria en todo su sentido y canal de experimentación en la que el humorismo verbal cumplió (y aún cumple) una función de metalenguaje crítico. Los

¹⁸³ Entre los consultados: Estebáñez Calderón, D. (1999) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza. García Barrientos, J.L. (2000) *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros.

movimientos anteriores habían sido siempre admiradores de épocas previas; en cambio, las vanguardias exaltaban el presente, afirmando rotundamente la vida y negando el pasado.

No casualmente el término vanguardia pertenece originalmente al lenguaje militar y luego pasó a designar para los socialistas utópicos el sentido de “minoría esclarecida encargada de conducir la revolución”. El carácter recurrente de las reglas que sostienen el experimento de las vanguardias literarias, en los casos que aquí nos interesan, está relacionado con la actitud rebelde hacia el peso de las tradiciones del lenguaje literario y sus normas (la ficción, la verosimilitud, los géneros, entre otras) y en particular con momentos en los que autores y movimientos ponen en crisis el carácter mimético del arte.

A pesar de las diferencias entre los distintos grupos de las vanguardias de principios del siglo XX, sus manifiestos coinciden en una actitud:

“en pos de formas de expresión en las que predomina la autonomía de los signos en relación a sus referentes; técnicas de deformación que, cuando están imbuidas de un sentido crítico, se expresan por medio de la sátira y la ***caricatura**. Se produce en los lenguajes de las nuevas poéticas un verdadero proceso de carnavalización, a través de la subversión de los géneros, con formas coloquiales del lenguaje que conviven con lo poético tradicional, al mismo tiempo que se introduce la manifestación de lo cotidiano en el arte” (Schwartz, 1993: 67).

El futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, el cubismo, el surrealismo (superrealismo), el ultraísmo, son puntos de contacto con los que comparten el elemental propósito de ruptura, el “rechazo del intelectualismo esquematizador” y la adhesión a una “amplia y gozosa aceptación del vivir total” (Sgrimaglio, 1974: 30).

Los surrealistas consideraron que la liberación del subconsciente era el camino para alcanzar la verdad superior que buscaban. Entre los múltiples medios para lograr la escritura automática (aquella que no proviene de los pensamientos conscientes), en sus reuniones utilizaron juegos colectivos: juegos de papelitos, juegos de preguntas y respuestas, cadáveres exquisitos, juego de la verdad. Estrategias que anulaban “el papel mesiánico del poeta que dicta sus leyes al mundo desde lo alto del monte Sinaí” (Nadeau, 2007: 151) y aseguraban la huída de la lógica y el racionalismo así como el refugio en la ironía, el sarcasmo y el ridículo. “El humor se convirtió en un medio de expresión así como en una actitud hacia el mundo” (Cardona, 1990: 29). A partir de las escrituras de los primeros vanguardistas europeos, se multiplicaron los experimentos con las formas del lenguaje y se hicieron presentes en una variedad de géneros que sería imposible enumerar exhaustivamente en este artículo.

Se produjo en las primeras vanguardias artísticas una fusión entre los lenguajes artísticos; una de las repercusiones de esta interrelación fueron los caligramas (“poema pintado” o “cuadro parlante”), un tipo de composición que resulta de la unión de la poesía y las artes plásticas. El iniciador fue Guillaume Apollinaire (1880- 1918), interesado por las escrituras cuneiforme y china, y los libros medievales. En ellos las letras y las palabras dialogan como lenguajes conformando una unidad: la “disposición tipográfica representa una figura o unas formas relacionadas con el objeto o tema evocado o tratado en el texto” (Estébanez Calderón, 1999: 116). Entre los escritores que se destacaron por sus caligramas, se encuentran Octavio Paz, G. Cabrera Infante, F. Millán y Oliverio Girondo. Al igual que los haikus orientales o los palíndromos, estos usos del lenguaje invitan al lector a burlar la secuencialidad propia de otras formas poéticas y de seguir otros recorridos acorde a las sugerencias de lo figurativo; en el caso de los palíndromos (o frase capicúa), su ludismo radica

en la posibilidad de leer indistintamente una frase con el mismo sentido, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Es decir, efecto que involucra la inversión en un sentido literal¹⁸⁴.

La capacidad de “clavar el aguijón” con pocas palabras, ya lo hemos afirmado, es una de las cualidades de algunos textos que se cultivan desde la antigüedad. El epigrama, según su origen en la Grecia clásica, designaba una inscripción que se hacía sobre un objeto (tumba, estatua, entre otros). En el período de auge de la filosofía helénica, la de Platón, Aristóteles y Sócrates, hubo un grupo de “filósofos menores”: los cínicos (Antístenes, Diógenes de Sinope, entre otros), practicantes de la parrhesía (la franqueza, el decir libremente verdad) quienes utilizaban diálogos provocativos apelando a expresiones breves y fulminantes para atacar y criticar el imperante idealismo platónico. Hubo célebres escritores latinos de epigramas como Catulo y Marco Valerio Marcial. Esta tradición siguió metamorfoseándose en autores de gran peso: Shakespeare, los barrocos, Quevedo, Pascal, Juan de Iriarte (siglo XVIII). En Inglaterra: John Donne, Jonathan Swift, Alexander Pope y Oscar Wilde; en Francia Voltaire, Boileau, Victor Hugo, H. Hweine, J. Renard; en Alemania Lessing.

Con los matices propios de las vanguardias, las greguerías del español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) se emparentan directamente con los epigramas. El escritor creó este término para referirse a una breve composición literaria, en la que “se combinan la agudeza conceptual, la expresión metafórica y el sentido del humor” (Estébanez Calderón, 1999). La define como una síntesis de ***metáfora y humor**, y también como “el atrevimiento de definir lo indefinible, a capturar lo pasajero, a aceptar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos”. Como fiel reflejo del espíritu rupturista, este autor concibió literatura como un juego, lejos de toda trascendencia. A diferencia de los clásicos que buscan la universalidad, proclamaba una literatura actual, que huye de la seriedad y de lo solemne, que se vincula más con lo circense, lo irrelevante y lo ***cómico**. Sus greguerías son la fusión no siempre armónica del humor y la metáfora. Brevedad, ingenio, chispa, recurrencia humorística, instantánea chocante de dos realidades, juego de infinitas sorpresas. Veamos algunos ejemplos.

“El polvo está hecho de viejos y olvidados estornudos”. Este sencillo juego de palabras está basado en el procedimiento de la inversión (al que refiere Bergson): en este caso, hay una inversión de la relación lógica entre polvo y estornudo. El efecto humorístico va más allá de la forma, ya que solo estos dos adjetivos “viejos” y “olvidados” –tan bien seleccionados- tienen la capacidad de generar un abanico de asociaciones y sugerencias.

El prologuista de sus *Greguerías* se pregunta: “¿Es esta asociación intelectual, conceptual – como sucede en el conceptismo del siglo XVIII en lo que suele llamarse ingenio o wit- o es, por el contrario, una asociación que surge del inconsciente?” (Cardona, 1990: 15). Es posible que se unan estas dos posibilidades, responde. En algunos casos, se trata de procedimientos visuales que se asemejan al de algunas caricaturas: “Los tornillos son clavos peinados con raya al medio”; otras veces se sugiere un asociación con cierta lógica interna, produciendo un efecto humorístico, con una homofonía: “Aquél tipo tenía un tic, pero le faltaba un tac; por eso no era un reloj”. O una asociación cotidiana, traspuesta a otra clave: “La morcilla es un chorizo lúgubre”.

El humor, derivado de asociaciones inesperadas, ocurrentes relaciones y connotaciones metafóricas, no sería una simple técnica, sino más bien un medio de expresión y una actitud hacia el mundo asociada a una visión moderna de la realidad que tendría tres connotaciones: una visión

¹⁸⁴ El escritor cordobés Juan Filloy (1894-2000), autor de importantes obras como *Periplo* (1930), *Caterva* (1938 y 1992), *Mujeres* (1991), *Don Juan* (1995), *Op Oloop* (1934, 1967, 1997), se precia a sí mismo de tener el record mundial de palindromía. Algunos ejemplos: Ateo por Arabia iba raro poeta, Acaso hubo búhos acá, Le vino dote de todo nivel, Subo tu autobús, Sólo dí sol a los ídolos, Allí tápase Menem esa patilla, Sólo disecca la fe de falaces ídolos, ¡Sosa ya pagó su sogá, payasos!, Si tragar era gratis... entre otros.

rápida, atomizada y múltiple -“El punto de vista de la esponja”, la ha titulado su autor (Cardona, 1990, 30)-.

En Latinoamérica encontramos otros autores que recrean esta forma sintética e ingeniosa: las preguntas de Pablo Neruda y los artefactos de Nicanor Parra. Todas ellas son composiciones que “más que poemas son intuiciones sintéticas que en ocasiones se quedan en el umbral de la poesía, pero que colaboran con su energía y sencillez a renovar las formas de expresión” (Zamudio, 1992: 70).

Los escritores vanguardistas del siglo XX recrearon un procedimiento emparentado con los ya mencionados textos del folklore literario: el decir básicamente rítmico, apoyado en la dinámica del movimiento y la pura sugerencia: “De tñ marín, de do pingüé, cúcara mácara, títere fue”, dice una fórmula para contar. Con esta modalidad, el escritor español Alfonso Reyes tomó el término jitanjáfora de una estrofa del escritor cubano Mariano Brull para bautizar el procedimiento que explora el juego con sonidos exclusivamente, un silabeo prosódico en el que predomina el aspecto sonoro del significante liberado de su significación:

“Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera”.

Alfonso Reyes definió la jitanjáfora como: “un poema que no se dirige a la razón sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan un fin útil. Juegan solas, casi. Es un lenguaje que se reduce a pura sonoridad, ritmo, música” (Reyes, 1952: 152, citado por Origgi de Monge, 2004: 55).

El manipuleo de la materialidad del lenguaje se relaciona con otro extendido juego: la creación de nuevas palabras. El portmanteau o palabra-valija es un procedimiento que imita el funcionamiento del idioma para generar las palabras que no están en el diccionario. Los ejemplos nos remiten a autores clásicos y de todas las épocas: lo cultivaron entre otros Aristófanes, Rabelais, Swift, Edward Lear y Alfred Jarry. Apelaron a él en el siglo XX los dadaístas, los surrealistas y James Joyce. Quizás uno de los más célebres poemas que jugaron con este procedimiento es el que inventó Lewis Carroll en *Alicia a través del espejo*. En el primer capítulo, la niña lee frente al espejo un poema titulado “Jabberwocky”. La diferencia de estos versos con las expresiones de la cultura popular es que no se trata de palabras del todo nuevas:

“Aunque sus palabras son difíciles, el Jabberwocky no carece de sentido: su significado, expuesto en narración lineal, respeta una estructura sintáctica clásica, y no pretende resultar tan disparatado (...) es un rompecabezas cuyos neologismos, armados con fragmentos de palabras viejas, disfrazan, pero no dejan de comunicar, la significación que sílaba a sílaba trasladan de las palabras mutiladas a las flamantes” (Stillman, 2008: 548)¹⁸⁵.

El proyecto renovador de la vanguardia en la literatura argentina –que no implicó una adhesión a las escuelas europeas- se plasmó en la revista *Martín Fierro* (desde 1924 a 1927). La tendencia de la revista fue virando desde una orientación política y de crítica social en los primeros

¹⁸⁵ Encontramos otros ejemplos de este “juego del disparate verbal”, entre otros, en los *Disparates trobados* (en su cancionero de 1496) de Juan del Encina, el *Convite a su madrastra* de Jorge Manrique (“Verná luego un ensalada/ de cebollas albarranas,/ con mucha estopa picada/ y cabeçuelas de ranas”), en las invenciones léxicas de Quevedo, en las greguerías, en autores ingleses, en Oliverio Girondo (sobre todo en *En la masmédula*) y en Federico García Lorca.

números hacia una revista netamente literaria, que se hizo eco de los roces y las disputas contemporáneas generadas por estos escritores conocidos como la generación del 22. Uno de los recursos que los identificó y contribuyó a tomar distancia del modernismo y del posmodernismo imperante fue el uso de juegos de palabras expresados en un humor epigramático y en “la sátira versificada”. Entre ellos: los carteles con los que publicitaban la revista (“Si usted cree que los senadores y diputados son personas útiles a la Nación, no lea Martín Fierro”) y los epitafios de la sección Cementerio Humorístico (después llamado Parnaso Satírico) destinados a escritores supuestamente extintos. Estos escritos parodiaban este género solemne; su brevedad y síntesis fueron utilizadas para condensar en pocas palabras algún rasgo que burlescamente retrataba al supuesto difunto. Aquí un ejemplo de epitafio destinado al poeta y recitador santafesino cuya “facundia parece arredrar a sus colegas y amigos”:

“Descansa dentro de esta fosa
el vate Rogelio Araya.
Apretemos bien la loza,
no sea que se nos vaya.”

Oliverio Girondo (1891-1967), uno de los principales responsables del proyecto martinfierrista, incluyó la mayoría de los procedimientos que venimos reseñando en este recorrido con intenciones de desacralizar la solemnidad imperante de su contexto literario. La revista no duró muchos años; sin embargo fue este autor quien hizo sobrevivir el espíritu innovador de la revista en su “insistentemente experimental y por ello fundacional escritura” (Prieto, 2006: 224). Este poeta, principalmente en sus tres primeros libros *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1925) y *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932)¹⁸⁶, se propuso combatir las tradiciones europeas, cortar el cordón umbilical y tomar distancia del estilo imitativo que había caracterizado al arte latinoamericano. El cosmopolitismo de este autor y de otros vanguardistas se diferencia del de los modernistas (para quienes lo extranjero era sinónimo de exótico, curioso, pintoresco) a raíz de que en el proyecto vanguardista convive con el criollismo como llaves de búsqueda de lo propio, de renovación, de oxigenación del castellano. Aunque ya aquellos habían propuesto explorar las raíces americanas, el estilo de Girondo era corrosivo y humorístico. Algunos procedimientos de sus textos:

“Amor que exalta el canto de las ranas bajo las ramas, que arranca los botones de los botines, que se alimenta de encelo y ensalada” (Girondo, O: *Espantapájaros*, Poema 7, 169).

La homofonía en los sustantivos elegidos y la aliteración (“una figura retórica consistente en la reiteración de sonidos idénticos o semejantes a lo largo de uno o varios versos o frases”) son dos constantes en su poesía. La enumeración caótica contribuye al refuerzo físico del ritmo, como en el poema 12: “se remachan, se injertan, se atornillan, se desmayan, reviven, resplandecen, se contemplan, se inflaman, se enloquecen, se derriten, se sueldan, se calcinan, se desgarran, se muerden, se asesinan”.

El viaje es la metáfora de la búsqueda en el espacio pero también en el lenguaje: búsqueda de un lenguaje profundo que exprese la realidad latinoamericana. En algunos de sus poemas utiliza burlescamente términos extranjeros (en inglés, francés italiano, latín, etc.), para desmitificar los modelos culturales europeos:

¹⁸⁶ Los dos primeros libros escritos en Europa muestran instantáneas de estas ciudades, describen paisajes y escenas externas. En cambio en *Espantapájaros*, profundiza su mundo interior, viaje interno, de la imaginación. En este último predominan el animismo y la metáfora de la guerra a la levita (las tradiciones europeas).

“Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura” (en *Espantapájaros al alcance de todos*). El refuerzo se logra, en este caso, gracias a la repetición de un fonema o grupo de fonemas (fl y fr) dentro de una palabra (tautofonía). Sirven para fundar una correspondencia entre estos sonidos y el sentido del texto: la sensación imparables del llanto, imposible de ser frenado. Por sus características, se acerca a la onomatopeya. La última etapa de su poesía plasmada en *En la masedula*, de 1954, ha sido un período revolucionario; una de las características de su poesía es la condensación a través de las “palabras montaje”¹⁸⁷. En este poema del mencionado libro, se advierte un juego sonoro en el que la sílaba expande su sentido de negatividad, incrustado en otras “casi” palabras, y provoca un juego de repeticiones, neologismos y un ritmo en los versos libres, que abren un abanico de resonancias alrededor de lo pureza de una negación (las totalizaciones, las generalizaciones, etc.).

“El puro no
 El no
 el no inóvulo
 el no nonato
 el noo
 el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan
 noan noan
 y nooan
 y plurimono noan al morbo amorfo noo
 no démono
 no deo
 si son sin sexo ni órbita
 el yerto inóseo noo en unisolo amódulo
 sin poros ya ni nódulo
 ni yo ni fosa ni hoyo
 el macro no ni polvo
 el no más nada todo
 el puro no
 sin no”.

El Taller de literatura potencial del grupo Oulipo (Ouvroir de litterature potentielle, Taller de literatura potencial), fue fundado en Francia en 1960 por dos aficionados a la literatura y a la matemática: François Le Lionnais y Raymond Queneau. Este experimento, según cuenta anecdóticamente el mismo Queneau, se vincula con un procedimiento musical: el de la sonata de Bach *Arte de la Fuga*, una obra construida por medio de variaciones que proliferan hasta el infinito en torno a un tema¹⁸⁸.

Algunos de sus miembros destacados fueron: Jacques Bens, Claude Berge, Georges Perec, Marcel Duchamp, Italo Calvino, Noël Arnaud, Marcel Bénabou, Luc Étienne, y Albert-Marie Schmidt. En el primer manifiesto, señala François Le Lionnais:

¹⁸⁷ Este procedimientos se emparenta con las jitanjáforas de Mariano Brull, con *Trilce* (1922) de César Vallejo y *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro (Schwartz, 2007: 25). Está relacionado también con el juego que utiliza Cortázar en “La inmiscusión terrupta” en *Último round* (1969).

¹⁸⁸ Se cita como antecedente de este “juego” a un ejemplo clásico de la literatura francesa decimonónica. Se refiere a la réplica de Cyrano de Bergerac cuando en el archifamoso drama de Edmond Rostand, constesta al vizconde que se ha burlado de la muy gran nariz del protagonista (Fernández Ferrer; 2006: 15).

“Toda obra literaria se construye a partir de una inspiración (...) obligada a acomodarse, mejor o peor, a una serie de coerciones y procedimientos contenidos unos dentro de otros como muñecas rusas. Coerciones como el vocabulario y la gramática, como las reglas de la novela (...) o de la tragedia clásica (...), coerciones de la versificación general, coerciones de las formas fijas, etc.” (Fernández Ferrer, 2006: 23).

Este grupo no constituyó un movimiento literario, pero sí un grupo de investigación y creación que se dedicó a recuperar precursores y a estudiar posibilidades inéditas de jugar con las “coerciones” formales como la gramática y las reglas de estilo, tal como se menciona en el manifiesto. El objetivo del grupo era explorar los juegos y las combinatorias posibles dentro de las reglas convencionales de la literatura. Dentro de sus producciones, se encuentran: las obras lipogramáticas de Perec, las rimas heterosexuales de Arnaud, los métodos diversos de transformación automática de textos y la transposición al ámbito de la creación literaria de conceptos de las distintas ramas de la matemática, entre otros¹⁸⁹. Los tres procedimientos oulipianos más comunes fueron el lipograma, el S + 7 y la literatura definicional.

El lipograma tiene sus antecedentes en el siglo VI a. C. en una oda de Laso de Hermione, quien suprime la letra sigma del alfabeto griego en su Oda a los centauros. En 1969 George Perec escribe una novela policíaca *La disparition* (El secuestro) en la que se relata la misteriosa desaparición de Tonio Voxel y una secuencia delirante de maldiciones, asesinatos, incestos, venganzas y otros componentes muy variados: entre los que se encuentra la utilización arbitraria de algunas palabras y cartas testimonio delirantes. Lo llamativo del experimento de Perec es que a lo largo de más de trescientas páginas logra evitar la letra “e” (la más utilizada en la lengua francesa), dando lugar a giros, sinónimos y otras singulares maneras de seguir las reglas de su propio juego. El S + 7 es un método de transformación de textos descubierto por Jean Lecure y utilizado en “Translation” por Queneau en su libro *Ejercicios de estilo* (2006: 129). El procedimiento consiste en “partir de un texto base, literario o no, y, con la ayuda de un diccionario, reemplazar en él cada sustantivo (S) por el séptimo (7) que se encuentre en el diccionario elegido contando a partir del sustantivo” (Fernández Ferrer, 2006: 26). Se trata de una regla que tiene sus condiciones precisas y ha sido utilizado entre otros por Italo Calvino y por Jorge Luis Borges.

El grupo Les Luthiers utilizó este juego en uno de sus sketches, parodiando el uso del léxico del ámbito rural, típico del folklore. En “El explicao” se parodia la tradicional copla del género musical conocido como “gato” a través de una explicación en un lenguaje supuestamente explicativo. El último verso de la copla se reemplaza por una definición del término tal como aparecería en un diccionario; de tal manera que se descontextualizan los términos del folklore y se los reubica en otro (el diccionario, “neutral” voz oficial) provocando así, gracias al repentino corrimiento del registro rural de cierto folklore, una parodia del género:

“Primera!
Mi caballo es el mejor
aunque a alguno esto le duela (se repiten los dos primeros versos)
galopando casi vuela
si le clavo las... rueditas pequeñas, metálicas dentadas que se fijan a las botas del jinete y se clavan en las carnes del caballo al galopar.
Pa’ galope hay que clavar
las, las... las que acabo de explicar”.

¹⁸⁹ Vale la pena destacar algunos textos representativos del proceso de construcción de los juegos de palabras, escritos por los mismos autores: *Cómo escribí algunos de mis libros*, (Barcelona, Tusquets, 1973) de Raymond Roussel; Raymond Queneau: *Técnicas de la novela y Ejercicios de estilo*.

Mencionamos aquí algunos textos en particular de dos autores latinoamericanos, Guillermo Cabrera Infante y ***Julio Cortázar**, entre otros posibles, para ilustrar los complejos juegos de palabras que se multiplican en las obras literarias¹⁹⁰. El primero de ellos, es un escritor cubano, autor de libros entre los que se encuentran *Tres tristes tigres*, *Vista del amanecer en el trópico*, *La Habana para un infante difunto*, *Así en la paz como en la guerra*, *Todo está escrito con espejos*, entre otros. Su heteróclita obra da muestras de un estilo que paseaba por el ensayo, el chiste, la sátira y hasta el grafiti y se la asocia a una línea que lo emparenta con Carroll¹⁹¹ y con Joyce. Su juego preferido con las palabras, con vocablos, idiomas y citas, ha sido referido como un “montaje” que creó una ciudad de palabras, una ciudad verbal creada por un cinematógrafo. Esta conexión estrecha y original entre su estilo y el del cine (particularmente el de Hollywood), sitúan su diversa obra en los márgenes de cualquier clasificación. Su libro capital, *Tres Tristes Tigres* (1967), tiene una estructura fragmentaria interna compuesta de textos diversos y variados que van desde transcripciones de cintas magnetofónicas, presuntamente grabadas por un personaje llamado Bustrofedon, a las sesiones de una mujer con su psicoanalista, diálogos, listas, dibujos, entre otros. Se produce así una descontextualización genérica o quizás un collage de géneros que obligan al lector a reponer los ausentes marcos enunciativos, a coser con su saber sobre la cultura las lenguas desacatadas y las voces que las portan, amparadas por la novela.

La advertencia con que el autor prologa la novela, exhibe como parte de su estrategia de verosimilitud la inexistente división entre géneros orales y escritos:

“El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto. La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta. Finalmente quiero hacer mío este reparo de Mark Twain: ‘Hago estas explicaciones por la simple razón de que sin ellas muchos lectores supondrían que todos los personajes tratan de hablar igual sin conseguirlo’”(Cabrera Infante, 1990: 5).

Sería muy complejo contextualizar la obra de ambos; sin embargo es posible acotar que la experimentación en la escritura de sus más reconocidos textos ocurre en un momento de expansión del campo editorial y de los lectores. Entre otras cuestiones, cuando se indaga el aspecto renovador de los textos de ambos autores, la negatividad que es constitutiva de toda obra de vanguardia, no es el aspecto central de sus obras, según Prieto –al referirse a la célebre *Rayuela* de Cortázar- (Prieto, 2006: 406). Es indudable que el humorismo de gran parte de la obra de Julio Cortázar, explicado con profundidad en la sección enciclopédica de este libro, remite a los procedimientos aquí señalados y permite visualizar algo más que un conjunto de recursos verbales: una poética humorística que restablece con fuerza la hipótesis sugerida al comienzo: la explosiva combinación de juego y fuego, o “el humor ideológicamente libertario y un medio de lucha contra los totalitarismos” (Gómez, S. en ***Julio Cortázar**).

Cerramos este recorrido con una referencia breve a un género que se asocia directamente con el juego de las palabras, aunque ceñido a las reglas del relato: aquellos cuentos llamados

¹⁹⁰ Sin duda, un listado mayor de textos de autores que den cuenta de los procedimientos señalados nos demandaría un proyecto enciclopédico en sí mismo.

¹⁹¹ El epígrafe de Lewis Carroll dice: “Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada”.

microrrelatos, relatos breves o microficciones¹⁹². La no uniformidad de su denominación no es casual: su inclasificable variedad da motivos a reflexiones teóricas y discusiones. Según lo reconocen los especialistas, estos relatos inauguran un género caracterizado como agente de reciclaje. En este reciclaje se suele producir o una hibridación de la narrativa con otros géneros literarios y extraliterarios (claro predominio de la narrativa), o una hibridación de otros géneros arcaicos: parodia de fábulas, alegorías, mitos, parábolas, proverbios, greguerías, apotegmas. Esta proximidad implica mayormente una parodia de estos géneros. Este ejemplo retoma una frase (toque de queda) que aparece recontextualizada, convertida en el desenlace de una situación gracias al juego sonoro y de significados que chocan, ordenados en una estructura similar al quiasmo:

“Toque de queda

-Quédate- le dije.

¡Y la toqué!”

Omar Lara, Epple, 61, (citado por Gómes, 2004: 41).

Dos reconocidos maestros de este género son: Augusto Monterroso y Ana María Shua. El caso del primero, escritor guatemalteco, reconocido como uno de los mejores representantes de este género, nos motiva a observar un uso particular del estilo breve, cuyos mecanismos precisos suelen asociarse al realismo y la fábula. Es un autor que se ha movido en sus escritos con gran cintura entre diversos géneros (relato corto, ensayo, traducción, estudios críticos, etc.) y que ha sido reconocido por la crítica por la recepción productiva que hizo de la obra de Franz Kafka¹⁹³. Más allá de que su obra no se puede calificar de humorística, es pertinente destacar cierta filiación entre un tipo de humorismo –sobre el que el mismo autor se ha pronunciado– y un tipo de economía con el lenguaje, que tiene como principal virtud el “más por menos”. Algunos de sus breves cuentos, dan cuenta de un tipo de humorismo que estaría lejos de identificarse con la risa superficial; el estilo punzante e irónico lo asocian más a una forma particular de humor reflexivo y triste, más cercano a una risa amarga (asociada al humor melancólico de Kafka). Su humorismo se emparentaría con un “ingrediente”, que el autor decide usar para presentar algunos temas, asuntos o motivos determinados. A la vez, el humor infunde vida a la obra literaria, pues la libera de la concepción reduccionista que la relaciona únicamente con lo serio (...) “Ninguna literatura –dice Monterroso– sobrevive sin humor” (citado por Iglesias, 2007: 59).

Ana María Shúa tiene tres libros que responden a este género: *La sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992) y *Botánica del caos* (2000). Veamos en este cuento, un ejemplo de apelación a la frase estereotipada, aquí se la cita desarticuladamente de su lógica cotidiana, convertida en un instante narrativo que es a la vez sucesivo y rápido:

“Dura prescripción

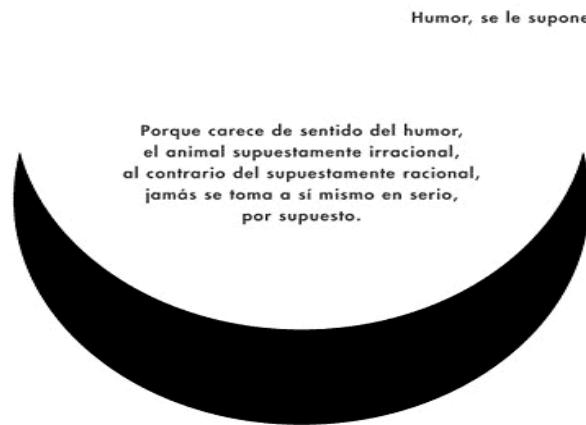
El tratamiento fue cruento, invasivo, mutilante, pero valió la pena. Aquí me tienen, sanísimo y saltando en una pata, comentaba cierto torso sin rencores (94)” (Shua, A. M., *La sueñera*).

En estos textos la presencia de la ironía (generalmente en forma de parodia, sobreentendido o juegos de lenguaje) funciona como una especie de ácido retórico que disuelve las fronteras entre géneros literarios, y entre la escritura literaria y no literaria.

¹⁹² Hemos dejado de lado algunos “juegos de palabras” que suelen incluirse en la bibliografía referida al tema: caligramas, haikus, palíndromos, acrósticos.

¹⁹³ Este es el tema del libro de Fabián Iglesias: *K según M. La recepción de Kafka en la obra de Monterroso*, Jorge Sarmiento Editor, Córdoba, 2007.

Los juegos de palabras suponen la reconstrucción del material al igual que el arte de la doble imagen: los significados nuevos se ocultan pero pueden descubrirse. En este sentido, atentan contra la supuesta linealidad de la literatura, la acercan al tipo de percepción o recepción de la pintura y la música, ya que nos obligan a interpretar significados coexistentes simultáneamente. Hemos elegido el siguiente poema del cantautor español Luis Eduardo Aute, cuya estructura se emparenta con el caligrama (aunque no exactamente), pero también con el epigrama (por su brevedad, su sentencialidad y por el juego de opuestos e inversiones). En este caso un juego de palabras que concentra una reflexión metacrítica del humor. (Ver imagen 9):



AUTE, Luis Eduardo. "Migas de poemas o Poemigas",
http://www.clubcultura.com/clubmusica/clubmusicos/aute/animalhito_04.htm (febrero 2010).

Quien mucho abarca... el diablo los amontona. A modo de cierre

La selección de juegos de palabras presentada y comentada es en gran medida un recorrido personal por fragmentos diversos y referencias a textos heterogéneos. La pretensión no ha sido la de una suma abarcativa, ni un catálogo de figuras retóricas, sino advertir una zona de estudio que habilite una reflexión sobre los recursos humorísticos verbales que traspase los márgenes de los géneros en los que se suelen encasillar.

Hemos procurado advertir que es necesario hacer un anclaje –aquí sugerido más que desarrollado– en los contextos particulares en los que participan los enunciados verbales referidos. Esto se desprende de una concepción teórica sobre el humor que se resiste siempre a cualquier definición estable y reductora; más bien tiende a identificarse con un conjunto de procedimientos (tradiciones, figuras, tópicos) que se recrean en circunstancias históricas, en enunciados concretos, cargados de connotaciones ideológicas que permiten reconocer haces de sentidos nunca neutros.

El recorrido ha procurado balizar los límites y reconocer la arbitrariedad de la selección pero también hacer explícito un criterio de búsqueda de ejemplos que remiten a aquellas zonas fronterizas de lo que solemos referir cuando nombramos el canon literario. En este sentido, la búsqueda de “perlas” que ejemplifiquen la infaltable recurrencia a juegos de palabras en las más variadas expresiones humorísticas de la cultura (en la primera parte del diccionario), por un lado ramificó el camino y nos llevó por recorridos no convencionales: de los diccionarios de términos literarios al chiste barrial, de las historias de la literatura a los anónimos mails, del centro a la periferia. Por otro lado, el criterio de “amontonamiento” (siguiendo el juego del subtítulo) fue señalar intersecciones de textos de autores canónicos mencionados (las vanguardias, Cortázar, Monterroso) con otros textos de la cultura de circuitos diversos (marginales, populares o cotidianos e informales). En algunos casos, la búsqueda nos señaló que más allá de la legitimidad o de la marginalidad de algunos de los ejemplos, en distinta medida eran muestra de diálogo entre lo viejo y lo nuevo (estilizaciones o imitaciones de estilos populares) y en otros casos, batallas (parodias a estilos o lenguajes serios, normativos, oficiales o vinculados con cualquier tipo de autoridad).

Actualmente no se discute que las fronteras de lo literario se han disuelto, que la sectorización que tuvo en otras épocas ha perdido legitimidad; pero al mismo tiempo se afirma que los mecanismos de extrañamiento de la literatura, su fuerza para darle densidad a las representaciones, su carga vital para desautomatizar las formas cotidianas del lenguaje, están presentes en los géneros discursivos primarios y secundarios (Bajtín) como una singularidad que aunque se resiste a ser definida, se reconoce más presente que nunca. “Es cuando parece que la literatura se disuelve en lo infinito del discurso, cuando los demás discursos que la circundan y la rodean vuelven a la literatura para extraer este “paradigma de la complejidad” y de la singularidad que las ciencias humanas no alcanzan a pensar ni a formular” (Robin, 1993: 56).

Esta afirmación permite poner en tensión la definición de lo literario tanto como la de humor: ambas se tocan en ese punto, se resisten a ser encasilladas en definiciones categóricas, pero al mismo tiempo, se reconocen como prácticas discursivas de naturaleza dinámica, cambiante y heterogénea. Los ejemplos citados muestran que algunos juegos de palabras son como “un golpe de dados” cuyos efectos pueden cambiarle la suerte a un discurso solemne, a una frase ya cansada de circular, a un nombre (sustantivo o un adjetivo) que recobra brillo gracias a su sonoridad. Sorpresivamente pueden parodiar un discurso –el caso de los epitafios martinfierristas-, desviar su sentido originalmente serio –didáctico- hacia su desacralización –las fábulas de Monterroso-, nos obligan a hilar enumeraciones caóticas y buscar desesperadamente un orden impensado –los poemas de los primeros textos de Girondo-; reciclan formas antiquísimas –los distintos epigramas referidos-, quiebran la lógica gramatical, agrietan las seguridades del sentido y habilitan otros mundo posibles –el absurdo en Carroll, Cortázar o Shúa-. En un estilo “dos x 1” (lleve dos por el precio de uno) o “menos es más” –que conocemos del cotidiano ir de compras-- nos vemos obligados a agilizar nuestras neuronas o a recurrir a nuestra enciclopedia cotidiana, regional, dialectal o engrosar la “cultura”. En otras palabras, la renovación y la dinamicidad de los discursos que comparten esta zona de los juegos de palabras, obligan a quienes participamos de su vitalidad a reconsiderar las tradiciones, a ordenar el pasado, a traer al presente la memoria del lenguaje y por último advertir que en algunos casos lo sencillo es sinónimo de complejidad.

Desde el punto de vista teórico, este recorrido podría ser un punto de partida para reflexionar sobre otras nociones que se discuten actualmente: la de hipertexto, el carácter activo del lector (receptor), la ampliación de perspectivas de las lecturas posibles, la extensa discusión sobre las múltiples formas de intertextualidad, las zonas fronterizas de la cultura (en el sentido de Lotman), entre otras. Pero quizás y para seguir justificando la selección, este recorrido podría dar cabida a una reivindicación del papel vanguardista de los recursos verbales del humorismo, mas no ceñida únicamente a los discursos que participan de la institución literaria. El efecto shock, sorpresivo de

un grafiti en una pared, de un slogan publicitario, de un texto para niños o un manifiesto rupturista, es también una operación de inscripción y vitalización de una herencia popular, marginal, operación que termina relativizando precisamente la definición de lo popular y lo marginal. Aspiramos, en síntesis a estudiar estas zonas del lenguaje desde una perspectiva que desclausure la mirada sobre los géneros literarios, pero al mismo tiempo, reponga su historicidad, su dialogismo y su permeabilidad hacia las voces anónimas, populares y a veces fugaces y ver cómo están presentes en una amplia red interdiscursiva.

Florencia Ortiz

VER: Burla/Burlesco; Humor; Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor y vida cotidiana; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- AA. VV. (1995) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- AIRA, César (2004) *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- BARTHES, Roland (1994) *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós
- BERMEJO MELÉNDEZ, Belén (2000) *Las mejores adivinanzas*, Madrid, El Ateneo.
- BORGES, Jorge Luis (2008) “Prólogo” Carroll L. a *Los libros de Alicia. La caza del snark. Cartas. Fotografías*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- BORRAS, Helena; MARENGO, M. del Carmen (1994) “Macedonio Fernández y la constitución de un espacio ficcional”, en “Por Macedonio Fernández”, Córdoba, Publicación del Seminario anual de literatura argentina, FFYH, UNC.
- BREWER, Derek (1999) “Libros de humor en prosa principalmente en la Inglaterra de los siglos XVI al XVIII” en BREMMER Y ROODENBURG (coord.) *Una historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, Madrid, ed. Sequitur.
- BÜRGER, P (1987) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1990) *Tres tristes tigres*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- CARDONA, Rodolfo (1982) “Introducción a la greguería” en GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías*, Madrid, Cátedra.
- (1990) “Presentación general de Ramón” e “Introducción a la “greguería”” en GOMEZ DE LA SERNA, R., *Greguerías*, Madrid, Cátedra.
- CUCATTO, Andrea (1990) “Un viaje crítico por la obra de Oliverio Girondo” en *Estudios de lírica contemporánea*, N.º 4, Año 1990. La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- CULLER, Jonathan (2000) *Breve introducción a la teoría literaria*, Madrid, Crítica.
- D´ANGELI, Concetta-PADUANO, Guido (2001) *Lo cómico*, Madrid, A. Machado Libros.
- DE TORRE, Guillermo (1965) *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.
- DÍAZ RÖNNER, M. A (2000) “Literatura infantil: de “menor” a “mayor””, en *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Volumen 11, Buenos Aires, Emecé Editores.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN (1999) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (2006) “Introducción” a QUENEAU, Raymond: *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2000) *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2010) “El retruécano léxico”, en:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01360620982570728687891/p0000002.htm#7> (marzo)
- GENETTE, G (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GOMES, M (2004) “Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna”, en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.
- GRUNER, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma.
- IGLESIAS, Fabián (2007) *K. según M. La recepción de Kafka en la obra de Monterroso*, Córdoba, Jorge Sarmiento Editor, Universitas.
- JANER MANILA, Javier (2002) *Infancias soñadas y otros ensayos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- JOLLES, A (1972) *Las formas simples*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria,
- NADEAU, Maurice (2007) *Historia del surrealismo*, La Plata, Terramar.
- ONG, Walter (2006) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PELEGRÍN, Ana (1996) *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PONZIO, Augusto (1988) *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, Madrid, Frónesis, Cátedra.
- PRIETO, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- REDFERN, Walter (2002), “Juegos de palabras sobre juegos de palabras”, Madrid, en *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, Volumen 7, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid.
- RIZZO VAST, Patricio (2001) *El lugar de Gironde*, Buenos Aires, Corregidor.
- ROBIN, Regin (1993) “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura” en ANGENOT, M. et al *Teoría literaria*, México, Siglo XXI.
- SCHWARTZ, Jorge (1993) *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
 (2007) Compilación, introducción y notas a *Oliverio: nuevo homenaje a Gironde*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- SCRIMAGLIO, Marta (1974) *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*, Rosario, Editorial biblioteca.
- TODOROV, Tzvetan (1995) “Presentación” en AAVV: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- TOMASSINI, Graciela (2006) “De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shúa” en *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve*. Minificción III, N.º 13, primavera 2006. Disponible en:
http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=3234&archivo=10-239-3234eyi.pdf&titulo (febrero 2010)

VASQUEZ ROCA, Adolfo (2006/2007) "George Perec o la literatura como arte combinatoria. Instrucciones de uso" en:

<http://www.margencero.com/articulos/articulos2/georgesperec.htm>

ZAMUDIO, Luz Elena (1992) "Gregueruntas y preguerías" en AA. VV. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios latinoamericanos)*, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana.

Jorge Bonino

(Villa María, Pcia. de Córdoba, 9/11/1935- Oliva, Pcia. de Córdoba, 17/4/1990).

Llevó a cabo sus estudios primarios y secundarios en su ciudad natal. Más tarde, fue alumno de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba y egresó con el título de arquitecto. Hacia 1965 tenía un cargo docente en esa misma facultad; también trabajaba en el área de Parques y Paseos de la Municipalidad de Córdoba y realizaba escenografías para un canal de televisión local. Según su propio relato, en 1966 fue dejado cesante de la facultad cuando firmó un petitorio de rechazo a la presencia policial en las aulas, pocos días después del golpe de estado de Onganía y cuando las manifestaciones de la gran huelga estudiantil resuelta a causa de la intervención a todas las universidades del país arreciaban cada vez con mayor virulencia en las calles: represión policial, asesinato de Santiago Pampillón, toma del Barrio Clínicas. De los años previos a estos acontecimientos arrancan los primeros intentos dirigidos a definir una “carrera artística”, si es que ambos términos fueran los adecuados para dar cuenta de una opción vital cuyos nexos con el (im)personal arte teatral forjado por Bonino no son tan sencillos de establecer.

Se dirá que este Bonino todavía incipiente es el que comienza a dar sus primeros pasos con *Popotovna mon amour*, una “obra” puesta en la Facultad de Arquitectura durante algunos días de 1962. Sin embargo, sólo tres años más tarde, en 1965, ya surge el Bonino que en la próxima década y media, quizás unos pocos años más, reafirmará todos los recursos histriónicos intuidos y adquiridos durante esos momentos iniciales. Apelando a un título autorreferencial, *Bonino aclara ciertas dudas* es el “espectáculo” (una palabra cuyos alcances y definiciones van siendo resueltas sobre la marcha) “estrenado” hacia 1965 en El Juglar, la sala de un grupo de teatro independiente –el LTL, es decir, Libre Teatro Libre– situado en la calle Rioja, a metros de la avenida Gral. Paz y de la Casona Municipal. Al año siguiente, el mismo título se anuncia en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Su éxito clamoroso queda puesto en evidencia por un público rendido de admiración que traslada a Bonino en andas por las calles.

En 1968, cuando se “estrena”, también en el Di Tella, *Asfixiones y enunciados*, esta segunda obra de Bonino (previamente lanzada en el proscenio del cine club Sombras de Córdoba) encara, por así decirlo, otra vía distinta a la anterior, a la también inclasificable *Bonino aclara ciertas dudas*; esta última había sido enteramente “concebida” en función de un monólogo (tal es el recurso por antonomasia empleado por Bonino) que hacía trizas las estructuras gramaticales convencionales, a la vez que les quitaba a las palabras el orden interno constituido por vocales, consonantes, acentos, etc. para darles una sonoridad cuanto menos insólita, carente de sentido, disonante. “Hay sonidos articulados –subraya con sagacidad Alicia Larramendy a propósito de la lengua hablada de Bonino– en ‘palabras’ sin significación en un discurso que hace sobre quienes lo escuchan el efecto de encontrarse frente a una curiosa lengua extranjera” (2001).

En cambio, las asfixiones y enunciados del nuevo título plantean una relación de oposición con el anterior “espectáculo”. A raíz de ciertas críticas que había recibido (“que yo tenía miedo de hablar en un castellano entendible”), Bonino, en la extensa y muy provechosa entrevista realizada por Tamara Kamenszain, aclara redoblando la apuesta: “Voy a hacer una obra en la que hable todo el tiempo normalmente pero que, en el fondo, no diga nada” (1976). Una clave de semejante desenfado lingüístico, muy boniniana por otra parte, corresponde buscarla en los dos vocablos del título. Ambos concentran justamente la discordancia que los reúne. Por un lado, la asfixia, o el ahogo, junto a lo ficticio, es decir, las asfixiones, que además se asocian a lo que dificulta la

respiración normal para articular los fonemas y a una irrealidad en la cual, según suele aceptarse, la ficción encuentra asidero. Cabe recordar que en la extensa nota publicada por Ernesto Schóo en la revista *Primera Plana* (1968), el propio Bonino subraya que la ortografía correcta de *Asfixciones* incluye las letras ce y equis. Neologismo que se refiere, según Bonino, “a los dos problemas argentinos fundamentales: la asfixia y la ficción en que vivimos y que ha terminado por ser nuestra realidad”. Asimismo, por el otro, los *enunciados* en cuanto tales respetarían un devenir lógico socavado, sin embargo, por la dualidad que articula el neologismo recién mencionado.

Sin embargo, es necesario salir de esta cronología a los fines de examinar aspectos inherentes a la fulgurante irrupción “artística” de Jorge Bonino, quien sólo muy raramente dará explicaciones más o menos esclarecedoras acerca de cómo llegó a ese momento, de cómo consiguió que obtuviera espesor material una intencionalidad difícil de medir, excepto que sean las hipótesis las que priman. Se puede deducir que aspira a vivir en y con sus espectáculos pero esta decisión tiene sus acechanzas, de modo progresivo el salto cualitativo de lo innovador, con sus riesgos y distorsiones, empieza a sufrir desgastes, a resquebrajarse. Y, aspecto no menos importante, un contexto político cada vez más perentorio, el inminente golpe de 1976 y sus letales efectos, incide en la continuidad de la actividad de Bonino. A propósito del aciago período que comienza ese año, es justamente entonces cuando Bonino vuelve con una tercera obra cuyo título reza: *Bonino trata de actuar... pero no tanto*. Título que más que subrayar reticencia o cautela, en realidad es el prelude a un ocaso definitivo que cierra el ciclo de esta aventura artística que se había propagado, en su época de esplendor, hacia numerosas ciudades extranjeras. En efecto, París, Hamburgo, Nueva York, etc. fueron lugares en los que la presencia de Bonino vestido de blanco cautivó con sus “enseñanzas” públicas sobre la historia del mundo o con sus frases provistas de una insólita capacidad de hacer trastabillar, desfondándola, la previsible –y archirrutinaria- linealidad de la sintaxis. “¿De dónde sacó usted aquel lenguaje?”, le preguntan a Bonino convertido en personaje de la novela *Aquí llega el sol*, de Antonio Marimón (2005). “La idea del idioma ese me me me viene de repente”, responde Bonino con un tartamudeo que la reiteración del pronombre acentúa su enigmática desorientación.

No han faltado, para usar un término cómodo, acercamientos ¿a la experiencia teatral de Bonino?, ¿a “su” experiencia de la teatralidad?, ¿al teatro experimental de Bonino?, ¿a la modalidad de lo teatral elaborada por Bonino cual una suerte de vertiginoso atajo que el arte escénico entregó a quien no tardó en adoptar ese camino para, al mismo tiempo, inaugurararlo? Ante estas preguntas es menester subrayar que cada una de ellas pugna por alentar sus respectivos matices; las respuestas, por ende, deberían reflejarlos. Es sin duda “el mundo de Bonino” el que todas procuran explorar. Sin embargo, esas cuatro palabras entrecuñadas tienden más a simplificar que a liberar de manera exhaustiva las dimensiones “conceptuales” de la, por así llamarla, “invención teatral” efectuada por Bonino en un contexto de exasperación de las propuestas de la vanguardia artística y cuando aparecen nuevos –valga la redundancia- “actores” sociales que comienzan a tener una creciente participación en el ámbito más drástico –en apariencia-- de la política.

Desde este último ángulo cobra relevancia observar, aun cuando sea de manera muy escueta, el panorama teatral argentino en el cual el nombre de Bonino se inscribe. Decir que se inscribe es una afirmación relativa o limitada, parece sencillo plantearla y luego pretender mantenerla sin mayores precisiones, o despojada de cualquier aclaración más o menos consistente. Por consiguiente, es oportuno brindar ciertos elementos que atañen a esa aclaración. Cabe destacar al respecto que, a diferencia de otras figuras estrechamente relacionadas con el teatro (dramaturgos, directores, escenógrafos, iluminadores, intérpretes), el de Bonino, quizás englobando de modo simultáneo a todos esos oficios que sin duda le conciernen, introduce en relación a todos ellos rasgos distintos, caminos que no se sabe muy bien por qué los elige.

Cuesta determinar los orígenes de su “estética”, estos rehúyen los trayectos lineales, se escapan si se procura sistematizarlos y debido a tales dificultades se explica la imposibilidad de

aquietar su polifonía. En este sentido la tradición de Bonino remite a sí mismo, a la tradición que rápidamente cobijó con su cuerpo y a la que fue conociendo a medida que desarrollaba recursos tan únicos e inesperados como impostergables. Por lo tanto, diría Borges, fundó su propia tradición y esa tradición dotada de un pasado ubicuo y caleidoscópico, y de la cual fue asimismo su propio contemporáneo, inspiró sus actuaciones. Resultó, entonces, adoptada por el propio Bonino en el devenir de sus consecutivas “representaciones”.

En Buenos Aires comenzaban a despuntar las expresiones más osadas de un teatro proclive a entrar en la vorágine de transformaciones que el campo de la cultura y de la sociedad empezaban a imponer cada vez con mayor urgencia. La fuerte politización que iba marcando el campo artístico empezaba también a agitar el horizonte del teatro hasta entonces dominado por cierto quietismo que no tardaría en sufrir bruscos sacudimientos. El llamado teatro nacional, a través de nombres descollantes como los de Carlos Gorostiza, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Ricardo Halac, Germán Ronzenmacher, Ricardo Talesnik, entre otros, adhiere a postulados de una clara concepción realista muy próximos a los que Arthur Miller o Tennessee Williams habían introducido en sus obras. Coincidentemente, existe otra línea paralela –e incluso, si se quiere, contrapuesta- a la anterior que, a los fines de encaminar los protocolos de su acción dramática, consistió en efectuar un gesto de ruptura con los cánones aceptados y con aquellos que no lograban apartarse completamente de los moldes tradicionales. Esa variante que se abre paso es la del teatro del ***absurdo**.

Así, es una mujer, Griselda Gambaro, quien emite las primeras señales del teatro del absurdo. Si bien se cuelan en su propuesta los ecos de Beckett, Ionesco, Adamov, Harold Pinter y hasta del mismo Alfred Jarry, ello no impide advertir que los registros de una obra de Gambaro como *El desatino* adquieren resonancias propias. 1965, año del estreno de *El desatino*, concuerda asimismo con el de los momentos iniciales de Bonino dentro de una dramaturgia en la que a todas luces, según las afirmaciones precedentes, marcará con su sello indeleble. Cabe observar que semejante coincidencia temporal es menos un dato curioso que un hilo conductor inherente a sus respectivas “carreras”. Hilo conductor que la siguiente afirmación de Gambaro contribuye a volverlo acaso todavía más visible sin convertirlo por ese motivo en una reivindicación proselitista: “La vanguardia está ahí, rozándonos constantemente”. Una apreciación que bien podría haber sido pronunciada por Bonino si este no hubiera estado inmerso en una esfera, la de su tumultuoso trabajo artístico, que le demandaba una atención absoluta, unilateral, fervorosa.

Ambos compartieron, con apenas un año de diferencia, el mismo espacio en el cual se difundieron, por así decirlo, con carácter masivo sus obras: el Instituto Di Tella. En una época en la que ya asomaba la incontenible subordinación del arte a la política, los dos fueron igualmente objetados en nombre de esa coyuntura que cosechaba adeptos por doquier. De “superficial y políticamente dudosa” se tildó a *El desatino*; sobre los monólogos de Bonino se aplicaban sotto voce calificaciones semejantes; un adjetivo, “gratuito”, aparecía utilizado una y otra vez con un sentido muy elocuente. La salvedad que es pertinente hacer concierne al hecho de que Bonino, al mezclar con total desenfado muchos géneros, o al hacer de la mezcla de muchos géneros uno solo, se alejaba de una teatralidad que aun no llevaba a ese extremo sus rupturas. Por último, una y otro carecían de una formación teatral rigurosa, todo lo contrario, aún hoy Gambaro admite sin vacilar que la suya fue obtenida a través de los libros, de la literatura dramática, un autodidactismo que hizo eclosión de entrada y se “perfeccionó” sin dilaciones, obtuvo todas sus adquisiciones de una sola vez, las etapas se fusionaron dentro de una muy ceñida duración. En cuanto a Bonino, ese proceso fue igual o más veloz, con la diferencia de que se había convertido desde el vamos en lo que años después va a designar, quizás ciñendo todas sus consecutivas versiones, la palabra *performer*. Alguien que, si se trazaran similitudes con la experiencia de Bonino y más allá de todas las denominaciones que el *performer* conoció en el transcurso del tiempo, apoyaba sus acciones en lo efímero, en una

acelerada caducidad. Una práctica que se agotaba en sí misma, disociada de cualquier transcurso fijado de manera definitiva. Observa Rafael Cipollini muy certeramente que Bonino, lo mismo que otros nombres de la década de los 60 en diferentes campos de la cultura (llámense Billy Bond, Grippo u Osvaldo Lamborghini), fueron “intrusos seriales”. Con su ingeniosa expresión, Cipollini nombra a los “fundadores de géneros perversos”, es decir, a aquellos que vuelven irrepetibles sus experiencias en el terreno siempre inestable de un arte que sobrepasa los límites conocidos.

No buscó sino que descubrió, a medida que actuaba, contenidos, temas, ensayos, rumbos, ¿cómo llamarlos? para unos “espectáculos” que no estaban basados en ningún plan previo. A medida que actuaba, sus “ocurrencias” surgían, se agolpaban de repente; según los cauces de una improvisación tenaz, su “mascarada” incesante volvía fugazmente sobre desarrollos anteriores para nutrir un repertorio siempre diferente, portador de expresiones irreverentes. En este sentido, Oscar del Barco señala que las apariciones de Bonino se producían en espectáculos que excedían el carácter de tales. Llamarlos espectáculos sería caer en una suerte de reduccionismo capaz de conducir a un mayor reduccionismo. “No narraban –señala del Barco- algo existente fuera del propio espectáculo, sino un hacer allí mismo como acto-acto (o acto sin trascendencia), en última instancia no premeditado” (2002).

Y es, por otro lado, en esos mismos espectáculos donde ya preexistía el salto ejecutado por Bonino cuando se suicida arrojándose por el hueco de una escalera en la Colonia Vidal Abal de Villa María. En dicha oportunidad, agrega del Barco, converge, o: “se renueva el espectáculo-sin-espectáculo, o sin actor y sin espectador, que es Bonino”. Un hecho, pues, que vino no a completar, antes bien a corroborar una disolución fundamental, indistintamente existencial y artística. Bonino, entonces, “debió llegar a ese punto absoluto, en cuanto extinción de relación, para decir todo”.

Consideraciones como las precedentes habilitan un punto de partida útil para adentrarse en determinados enfoques formulados acerca de ese dispositivo de la improvisación verbal ilimitada fabricado por Bonino, capaz al mismo tiempo de desencadenar un ***humor** intenso, versátil, engañosamente amable con el objeto de ser áspero, ávido de prolongar sus expansiones, de doblegar el tedio. Uno de los que tal vez de entrada sintió de un modo muy poderoso dicha experiencia fue el escritor Héctor Libertella. Cuando se leen algunos textos ensayísticos de Libertella, es posible llegar a la conclusión de que existe de parte suya una rotunda atracción hacia la “obra” de Bonino, obra que de modo recurrente soslaya semejante denominación ya que careció de soportes susceptibles de documentarla y de hacerla por ende perdurar. Y esta última modalidad, atravesada por el encanto oscuro de lo perimido, infiltra los enfoques que efectúa Libertella sobre Bonino, realizados con el propósito de interpelar el efecto de la risa que sus monólogos provocaban. Monólogos exorbitantes: si esta fuera una forma de llamarlos habría que anteponer la precaución de que no es la única toda vez que la hilaridad despertada por sus ***“chistes”** desbordaba las explicaciones. “Comediante, orador, cómico de la lengua, profesor de la nada”, escribe Libertella para intentar una descripción de la apabullante singularidad boniniana. Las explosiones intempestivas de sus monólogos hablan de un lenguaje no atado a ninguna restricción que lo mantuviera inmovilizado según leyes gramaticales inflexibles. Por el contrario, son “las fallas de la comunicación”, advierte Libertella, las que agrietan un edificio lingüístico inmutable. De allí que su arte de lo imprevisible pulverizaba esos obstáculos, si es que no hallaba los resquicios para que su “idiolecto” obcecado, indómito, siguiera inventándose.

Antonio Oviedo

VER: El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Humor ante la ley; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

- CIPPOLINI, Rafael (2007) “Los niños mutantes de Villa María rompen todo” en *Contagiosa paranoia*, Buenos Aires, Interzona.
- DEL BARCO, Oscar (2002) “Bonino o el fin del espectáculo”, texto para el catálogo de la muestra *¿Y Bonino?*, organizada por la Fundación Jorge Bonino, 12,13,14/12/2002 (Deán Funes 2327, Córdoba).
- KAMENSZAIN, Tamara (1976) “El espectáculo no puede detenerse”, palabras de Jorge Bonino recogidas en el Supl. de Cultura de *La Opinión*, Buenos Aires, 21/3/76.
- LARRAMENDY, Alicia (2001) “Jorge Bonino o la comunidad en acto”, revista *Litoral* N.º 31, Córdoba.
- LIBERTELLA, Héctor (1985) “La leyenda de Jorge Bonino” en *iCavernícolas!*, pps. 49-104, Buenos Aires, Per Abbat Editora.
- (1993) “Uno uno; La muerte lingüística; Los límites de la pura oralidad” en *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana.
- MARIMÓN, Antonio (2005) *Aquí llega el sol*, Córdoba, Alción.
- MORENO, María (2002) “El gran Bonino”, nota en Suplemento Radar (*Página/12*), Buenos Aires, 29/12/2002, Pps. 4-7.
- SCHÓO, Ernesto (1968) “¿Qué es un Bonino?” *Primera Plana*, Bs. As., 06/08/68, pps. 75 y 76.

Metáfora y humor

I. Introducción

Como todo discurso, el del ***humor** apela al uso de estrategias retóricas; en algunos casos, el uso del lenguaje figurado es el principio que estructura el enunciado humorístico y en otros, las figuras son un instrumento para hacerlo más eficaz. Nuestro propósito es reparar en la vinculación entre ciertos enunciados humorísticos y la metáfora; más precisamente nos proponemos formular algunas hipótesis sobre cómo estaría operando la metáfora en la construcción del efecto humorístico, entendiendo por este “el efecto perlocutivo [que provoca en el lector/oyente] de la risa o la sonrisa” (FLORES, 2000: 19).

Según Violette Morin, uno de los procedimientos discursivos por los cuales se genera este efecto humorístico es el relato *dislocado* (1970: 121), es decir, aquel que se produce cuando, en la última secuencia, un relato vira de serio a ***cómico**. En algunos casos, esta dislocación es posible, según Morin, por la presencia de un término polisémico que, en la última secuencia del ***chiste**, toma un significado nuevo e inesperado.

Desde el punto de vista de los modelos de comprensión de la metáfora, podríamos decir que el lector/oyente, durante la lectura/escucha, activa el significado literal o metafórico de un término (y sus correspondientes interpretaciones y expectativas) y la secuencia final le obliga a descartar ese significado y reemplazarlo por otro; por ejemplo, ha activado el significado de “tragar” como “hacer movimientos para que algo pase de la boca al estómago” y la secuencia final lo obliga a activar otro significado, que no concuerda con el anterior, y a adjudicar al mismo verbo el significado de “soportar o disimular algo muy desagradable”. El hallazgo de ese nuevo e inesperado significado en contraste con el primero, permitiría al lector/oyente adjudicar sentido humorístico a lo leído/oido.

Nuestra hipótesis es que el espesor semántico de la metáfora y la errancia de sus múltiples significados estarían interviniendo en la construcción del efecto perlocutivo humorístico.

II. Metáfora Conceptual y referencial dual

Su intervención en el efecto humorístico

La teoría de la metáfora conceptual fue planteada por Lakoff y Johnson hace más de dos décadas. Según estos autores, la metáfora no es solo un ornamento del lenguaje poético sino un modo de funcionamiento de nuestro aparato conceptual; es por lo tanto, no un procedimiento retórico específico de ciertos lenguajes sino la manera de hablar más común, la que impregna el lenguaje de la vida cotidiana. Lakoff y Johnson (1998) sostienen que las expresiones metafóricas que usamos a diario son emergentes lingüísticos de metáforas conceptuales o sea, de conceptos metafóricos. Por tanto, en esta teoría, “metáfora” equivale a “concepto metafórico”.

En el mismo marco de las teorías cognitivistas de la metáfora, Samuel Glucksberg (2001) sostiene que en las expresiones metafóricas del tipo A es B (por ejemplo, el hombre es un lobo) el término B posee una referencia dual: una referencia apunta al significado literal del término “mamífero carnívoro” y la otra al significado figurado “ser feroz”; esta referencia metafórica podría recaer sobre otros seres (no necesariamente animales), por ejemplo, el hombre. En el momento de la comprensión, ambas referencias son activadas. En el caso de enunciados humorísticos, la doble

referencia de los términos B de expresiones metafóricas, y la apelación simultánea al significado literal y al metafórico, provocarían el efecto humorístico, según lo detallaremos más adelante.

La teoría de la metáfora conceptual nos permitirá analizar enunciados en los que el efecto humorístico remite a conceptos metafóricos orientacionales (1), ontológicos (2) y estructurales (3); por su parte, los aportes de Glucksberg, sobre la referencia dual, nos orientarán en la distinción entre casos en que la referencia se desplaza de lo metafórico a lo literal (a), de lo literal a lo metafórico (b) o conserva la doble referencia significando simultáneamente literal y metafóricamente (c).

1. Metáforas orientacionales

Entre los conceptos metafóricos más frecuentes están los *orientacionales*, aquellos de base experiencial, que surgen de la percepción que tenemos de nuestro cuerpo, del entorno físico y de la interacción con los otros. Estos conceptos metafóricos de orientación emergen lingüísticamente en expresiones cotidianas; por ejemplo “altos ideales” se sustenta en el concepto metafórico ARRIBA ES¹⁹⁴ LA VIRTUD, mientras que “cayó en el alcohol” se sustenta en EL VICIO ES ABAJO. Muchas metáforas que expresan estados de ánimo “tener la moral alta” o “anda bajoneado” emergen de conceptos metafóricos ARRIBA ES BUENO y ABAJO ES MALO, respectivamente. “Deja atrás los recuerdos y mira hacia adelante” se sustentan en conceptos metafóricos EL FUTURO ES ADELANTE, EL PASADO ES ATRÁS. Del mismo modo EL ÉXITO ES ADELANTE, “estamos avanzando en las negociaciones” y EL FRACASO ES ATRÁS, “hemos retrocedido en la lucha contra el delito”.

1.a. De la referencia metafórica a la referencia literal

En la siguiente estrofa, “carga de gran altura” es una instanciación lingüística del concepto metafórico ARRIBA ES PODER.

“Hoy trabajo con soltura
llevo la pluma en mis brazos
mi cargo es de gran *altura*
limpio el techo a plumerazos” (*HORTENSIA*, 1972, n.º 16).

La referencia, en principio metafórica, de “altura” se desplaza hacia la referencia literal según la cual esta es una “región del aire, considerada a cierta elevación sobre la tierra o cualquier otra superficie tomada como referencia” (RAE, 2004)¹⁹⁵.

El efecto humorístico reside en la anulación de la referencia metafórica.

1.b. De la referencia literal a la referencia metafórica

Un caso inverso al anterior, en metáforas orientacionales, es el de desplazamiento de la referencia literal a la metafórica.

¹⁹⁴ En inglés, lengua original del texto de Lakoff y Johnson, el verbo es “is”; en la versión española se ha traducido como “es”, aunque bien podría traducirse como “está”.

¹⁹⁵ Todas las definiciones literales y metafóricas de los términos con doble referencia han sido extraídas del Diccionario de la RAE. Encarta, 2004.

“Una anciana le pregunta a un chofer de micro:
¿Cómo se puede llegar más rápido al cementerio?
El chofer le responde:
Póngase debajo de la rueda”¹⁹⁶.

La referencia en la pregunta de la anciana apunta al significado de “llegar al cementerio” como “alcanzar el fin o término de un desplazamiento”; la referencia en la respuesta del chofer es la de “llegar al término de la vida”. Además del desplazamiento referencial, intervienen en el chiste tres conceptos metafóricos LA VIDA ES UN VIAJE (de naturaleza ontológica, que profundizaremos más adelante), EL FUTURO ES ADELANTE y un concepto metafórico más general LOS ESTADOS SON LUGARES; esta sistematicidad metafórica permite establecer las siguientes correspondencias: la muerte es el fin del viaje, la muerte es un lugar, ese lugar está adelante.

1.c. *Simultaneidad referencial*

Una de las propuestas sobre comprensión del significado del lenguaje figurado, es la que presenta *el modelo del significado sobresaliente* (Giora, 1997; Giora&Fein, 1999; Giora, Fein&Shwartz, 1998; citados por Gibbs, 2001) que examina el problema del doble significado en contextos frásticos; este modelo propone que los significados literal y figurado de una palabra son activados simultáneamente siempre que este último esté disponible en la mente del oyente; esto ocurriría, por ejemplo, en metáforas de frecuente uso en la vida cotidiana (“dolor de cabeza” como “problema”); mientras que en metáforas desconocidas se activaría sólo el significado literal. El significado sobresaliente de un término (*highly salient*) se impondría desde el comienzo de la lectura. La información cotextual, en estos casos, sería irrelevante aunque podría servir para desambiguar alguna palabra y actuaría al final del proceso de lectura de la frase para dar significado apropiado no sólo a un término sino a toda la expresión. El problema de la activación simultánea de los significados literal y figurado para una palabra durante su lectura, fue retomado por Frisson y Pickering (citados por Gibbs, 2001) quienes proponen el *modelo de subespecificación*. Según sus estudios experimentales, en el caso de palabras con dos significados (literal y figurado), los lectores acceden en una primera etapa de la comprensión (pensemos en estas etapas como milésimas de segundo) a un significado *subespecífico o general*. En definitiva, este modelo propone que el cotexto sirve para cambiar un significado subespecífico o demasiado general en uno específico y apropiado a la frase; coincide con el modelo de significado sobresaliente en que el contexto actúa –en algún momento del proceso- en la elección del significado apropiado a la frase.

En los textos humorísticos esa desambiguación –por elección del significado específico- no sólo no es necesaria sino que se convierte en el principio estructurador del chiste.

En el ejemplo que planteamos a continuación, a diferencia de los anteriores en que la referencia se desplazaba de lo literal a lo metafórico o viceversa, ambas deben mantenerse para que se produzca el efecto humorístico.

“Las inundaciones no se producen porque los ríos crecen, sino porque el país se hunde”¹⁹⁷.

El contexto frástico apela a la referencia literal de la inundación de un territorio a causa del crecimiento de los ríos; en la secuencia final, se activa la referencia a lo metafórico con el verbo “hundirse”, que ahora mantiene un doble significado: “sumirse, meterse en lo hondo” y “destruirse,

¹⁹⁶ <http://www.chistes.com>. Fecha de consulta diciembre de 2007.

¹⁹⁷ <http://www.piketetes.com.ar/www/latinoamerica/argentina/graffitis.htm>

arruinarse”. La dislocación que produce este nuevo significado metafórico superpuesto al anterior se acentúa al actuar como explicación para un fenómeno que se plantea en términos literales.

Por último, el desplazamiento se funda en el concepto metafórico orientacional ABAJO ES RUINA, variante del concepto general ABAJO ES MALO.

2. Metáforas ontológicas

Otro gran grupo de conceptos metafóricos, según Lakoff y Johnson, son los de sustancia y entidad, llamados por estos autores *ontológicos*; se originan en nuestra experiencia con objetos físicos cuyas propiedades trasladamos a entidades abstractas como acontecimientos, actividades, emociones. Permiten referir “lo atacó la tos”, cuantificar “larga experiencia”, identificar aspectos “el traspíe político”. Una de las más frecuentes metáforas ontológicas es “la vida es un camino” (a la que hicimos mención más arriba) que sustenta expresiones como “encrucijada de la vida”, “etapas de la vida”, etc.

2.a. De la referencia metafórica a la referencia literal

“Fechas históricas. 1810. Grito de Dolores en México. En esa época se estilaba independizarse a los gritos” (*HORTENSIA*, 1973, n.º 39).

El efecto humorístico se produce al desplazar la referencia metafórica de “grito” como “manifestación vehemente de un sentimiento general” hacia la referencia literal de “voz muy esforzada y levantada”. La metáfora ontológica (conceptualización de lo abstracto como concreto) UN LEVANTAMIENTO ES UN GRITO habilita el desplazamiento de la referencia de lo metafórico a lo literal.

El efecto humorístico se produce por anulación de la referencia metafórica.

2.b. De la referencia literal a la referencia metafórica

En estos casos, el efecto humorístico se produce porque el término B de la metáfora ontológica, apunta, en la primera proposición, a su referencia literal y en la segunda proposición, a su referencia metafórica.

“En el siglo III A.C. Arquímedes descubre la *palanca* y consigue un puesto en la administración pública” (Ibidem).

La referencia literal al invento atribuido a Arquímedes: “barra inflexible que se apoya y puede girar sobre un punto, y sirve para transmitir una fuerza”, es desplazada por la referencia figurada sustentada en el concepto metafórico UNA INFLUENCIA ES UNA PALANCA.

El efecto humorístico se produce por la anulación de la referencia literal.

2.c. Simultaneidad referencial

En el caso que examinamos a continuación, la coexistencia de dos referencias, literal y metafórica, conviven y ambas están presentes en el momento de la comprensión del chiste.

“-Hola. ¿Hablo con la fábrica de puertas?”

-Sí señor. ¿Con quién desea hablar?

-Deme con el que tiene la manija” (*HORTENSIA*, 1974, n.º 58).

La referencia literal a “palanca pequeña para accionar el pestillo de puertas y ventanas” está sostenida por la asociación con “fábrica de puertas”; y la segunda, apela al concepto metafórico ontológico EL PODER ES UNA MANIJA. La profusa circulación de esta conceptualización en expresiones cotidianas (tener la manija, o su variante, la sartén por el mango) asegura la comprensión de la doble referencia.

3. La metáfora estructural

Los conceptos metafóricos **estructurales** son casos en los que un concepto está estructurado metafóricamente en términos de otro (Lakoff y Johnson, 1998: 50); por ejemplo, UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA sustenta expresiones como “desarmar argumentos”, “bombardear con preguntas”, “defender posiciones”, “darse por vencido”, “ganar la discusión”; EL TIEMPO ES DINERO, emerge lingüísticamente en expresiones como “ganar tiempo”, “invertir cada segundo”, “derrochar la juventud”, etc.

3.a. De la referencia metafórica a la referencia literal

“Un candidato de un partido político a punto de comenzar su arenga en un acto de campaña en la plaza de un pueblo, reprende a sus seguidores:

-Cuando pedí que apuntalaran mi discurso con su presencia no estaba pidiendo que vinieran al acto con postes de construcción” (Versión de la autora).

El ejemplo está fundado en la metáfora estructural UN DISCURSO ES UN EDIFICIO que emerge en expresiones cotidianas del tipo “su discurso no tiene una base sólida”, “las columnas que sostienen este argumento”, “la piedra angular de su razonamiento”, etc. En el chiste del candidato, la confusión entre la referencia metafórica, cuando ha pedido que apuntalen su discurso, corresponde a “sostener, afirmar”; esta referencia se desplaza, al final del chiste hacia la referencia literal. La falta de comprensión del significado metafórico por parte de sus seguidores, es decir su anulación, provoca el efecto humorístico.

3.b. De la referencia literal a la referencia metafórica

La conceptualización de la política como juego emerge en múltiples metáforas que usamos a diario: “ganar las elecciones”, “el ministro anotó un punto a su favor”, “el candidato salió a marcar la cancha”, etc. son instanciaciones lingüísticas del concepto LA POLÍTICA ES UN JUEGO. Esa conceptualización metafórica emerge en este breve chiste:

“Menem 99: Argentina 0”¹⁹⁸.

En él se refieren literalmente los resultados de un juego de suma o en el que el país cae derrotado ante un presidente conceptualizado como adversario del país.

La anulación de la referencia literal produce el efecto humorístico.

¹⁹⁸ <http://espanol.geocities.com/samoret2001/enlace1.htm>. Consulta: octubre 2007.

3.c. Simultaneidad referencial

“En 1893, Dresser inventa la aspirina, lo que le traería grandes dolores de cabeza”
(*HORTENSIA*, 1973, n.º 39).

El chiste es un ejemplo en el que el campo conceptual “problema” se ha estructurado y se refiere en términos de otro campo conceptual “dolores de cabeza”, a partir de propiedades comunes tales como “se localizan en la cabeza”, “afectan el bienestar mental”, “son indeseables”, “provocan malestar”. Las expresiones cotidianas “esto me trae muchos dolores de cabeza”, “me ha costado muchos dolores de cabeza”, etc. emergen lingüísticamente del concepto metafórico UN PROBLEMA ES UN DOLOR DE CABEZA. Sin embargo, a diferencia de a. y b. en los que se producía la anulación de una de las dos referencias, en este conviven ambas; el efecto perlocutivo se produce al mantener la referencia a “problemas” y enunciarlo en términos de “dolor de cabeza”, que permite la conexión anafórica con “aspirina”.

4. Categorías metafóricas y referencia dual

Volvemos a Samuel Glucksberg a quien citamos a propósito de la referencia dual. En este caso, para plantear brevemente otro aspecto de su teoría en relación con las categorías metafóricas¹⁹⁹. Según este autor, existen, en el lexicon mental, además de las categorías literales (por ejemplo, la categoría “mueble” que comprende los términos “silla”, “mesa”, “cama”, “escritorio”, etc.), las categorías metafóricas que, además, podrían estar estructuradas de la misma forma en que lo están las categorías literales, en virtud de que ambas remiten a representaciones semánticas del significado literal o metafórico. Tales categorías metafóricas se habrían formado a partir de los significados figurados de algunos términos; por ejemplo, podríamos hablar de la categoría metafórica de “bruja” que incluiría no ya a los seres ficticios de los cuentos de hadas, sino a mujeres reales tales como esposas, suegras, amigas y todos aquellos seres femeninos en que la maldad sea una propiedad relevante. La existencia de esta categoría metafórica se expresa en locuciones como “el esposo lleva a la bruja a comer”, “la bruja de mi amiga”, etc. De igual modo, la categoría metafórica de “lobo” incluiría ciertos seres humanos, sistemas económicos y enfermedades en los que la propiedad “ferocidad” sea relevante. La existencia de esta categoría metafórica se expresa en locuciones como “se lo devoró la enfermedad”, “la ferocidad de la economía”, “se devoró a su adversario político”. El conocimiento compartido de las propiedades relevantes de ciertos términos (la maldad de las brujas y ferocidad del lobo) permite que el término A de una metáfora (mujer, hombre) sea rápidamente incluido en la categoría de B (bruja, lobo) y así comprendido como “mujer mala”, “hombre feroz”.

La categorización, o sea la inclusión de un término en una categoría o clase es un procedimiento elemental y muy frecuente en nuestra forma de conocer y pensar la realidad ya que permite asociar términos que tienen propiedades en común (por ejemplo: para “mueble”, “enfermedades”). Según Glucksber, tanto las categorías literales “una silla es un mueble” como las categorías metafóricas “esa mujer es una bruja” están archivadas en nuestro lexicon mental y son poderosos instrumentos para conceptualizar a los que apelamos constantemente.

¹⁹⁹ El tema aparece esbozado por Lakoff y Johnson cuando los autores sostienen que las definiciones metafóricas pueden conducir a una *nueva categorización* (1998:163), aunque no especifican que se trate de una categoría metafórica.

Pero ¿qué ocurre cuando un chiste que pregunta “en qué se parecen...” propone que un término A sea incluido en una categoría metafórica (la de B) que aún no está formada porque la propiedad que permitiría esa inclusión aún no es de “público conocimiento”? Creemos que, siguiendo el planteo de Glucksberg, el rasgo de A que permite incluirlo en la categoría de B aún no ha sido descubierto y por lo tanto su revelación, novedosa, sorprendente, construye el efecto humorístico. Veamos unos ejemplos.

“¿En qué se parecen una ambulancia y un corpiño?”. [a]

“¿En qué se parecen un hombre y un microondas?”. [b]

“¿En qué se parece un barco y un ladrón?”. [c]

A diferencia de los ejemplos que planteábamos más arriba, en los que el término A (mujer, hombre) podía incluirse en la categoría de B (bruja, lobo) ya que compartían la maldad y la ferocidad, en estos chistes no hay una categoría metafórica formada a partir de un rasgo relevante de corpiño, microondas o ladrón. En consecuencia, la propiedad que permite la inclusión de A (ambulancia, hombre y barco) en la categoría de B (corpiño, microondas, ladrón) resultará novedosa y aún disparatada. El efecto humorístico se produce, precisamente, por la revelación de la propiedad que permite incluir ambulancia en la misma categoría metafórica que corpiño porque comparten la propiedad “levantan caídos”; incluir al hombre en la categoría de microondas porque comparte la propiedad “al principio crees que sirve para todo y luego te das cuenta que sólo sirve para calentar”; y a barco en la categoría de ladrón porque ambos comparten la propiedad “atracar”. El hecho de que no se tome en cuenta una propiedad relevante de corpiño, microondas y ladrón provoca una asociación “dislocada”, que no forma parte de conocimiento compartido, es decir, novedosa y sorprendente que provoca el efecto humorístico.

Contribuye al efecto humorístico, la polisemia del término que hace referencia a la propiedad que tienen en común A y B; en el ejemplo [a] “caídos” refiere simultáneamente a “heridos” y “busto”; en [b] “calentar” refiere simultáneamente a “elevar la temperatura de los alimentos” y “excitarse”; en [c] refiere simultáneamente a “arribar al puerto” y “robar”.

Por último, el uso de términos -en la construcción del chiste- de los que puede decirse casi todo acentúa la ambigüedad de la pregunta y colabora en la sorpresa de la revelación final.

5. La sustitución metafórica

Desde la tradición aristotélica y hasta la actualidad, la diversidad de teorías sobre la metáfora acuerdan en definirla como un fenómeno en que una cosa es nombrada en términos de otra; desde este punto de vista, opera como la sustitución de un término por otro, basada en la analogía o el isomorfismo, entendido como el reconocimiento de un conjunto de relaciones comunes en el seno de entidades diferentes. Es decir, la palabra metafórica es un término sustituyente que aparece en lugar de otro sustituido con el que guarda una relación de semejanza. Algunas de estas palabras metafóricas²⁰⁰ se han lexicalizado con el uso, como ocurrió con “perlas”, sustituyente de “dientes”.

“Se dice que este tópico está lexicalizado porque no obliga al lector a un verdadero desplazamiento o traslación, a un esfuerzo de relación que es donde reside la naturaleza estética del tropo” (Pozuelo Yvancos, 1994: 185).

²⁰⁰ Que diferenciamos de concepto metafórico y su respectivo emergente lingüístico.

El autor de la cita establece una relación proporcional entre la naturaleza estética del tropo y el esfuerzo de desplazamiento o traslación que debe hacer el lector; es decir, el esfuerzo para encontrar propiedades que permitan relacionar, por ejemplo, “muerte” y “postrera sombra”²⁰¹ produce el efecto estético.

Los chistes que comienzan preguntando “sabés como le dicen” plantean el desafío de encontrar la semejanza entre el término que se propone como sustituyente (un apodo) y las características que permitan relacionarlo con el sustituido. Esta semejanza es novedosa (y en algunos casos fundada en la polisemia) y su revelación provocará el chiste.

“¿Sabés como le dicen a Fulano?”

“Ojota, porque no sirve para ningún deporte”. [a]

“Diario mojado porque no se le entiende nada”. [b]

“Naranja caída: se levanta, se lava y se chupa”. [c]²⁰²

Los términos “ojota”, “diario mojado” y “naranja caída” actúan como palabras metafóricas que designan a “alguien sin condiciones para el deporte”, “alguien que habla o escribe ininteligiblemente”, “alguien que bebe desde la mañana”.

Además de la relación novedosa entre la palabra metafórica –el término sustituyente- y las características de ciertas personas que son objeto del chiste, el efecto humorístico se completa, como en casos anteriores, con la polisemia. En [a] el verbo “servir” refiere, en el caso del objeto a “aquello que no es adecuado usar cuando se practica deporte”, y en el caso de la persona a “quien no tiene condiciones para la práctica del deporte”; en [b] la cualidad “ininteligible” se aplica a “las letras borrosas por el efecto del agua sobre el papel”, y en el caso de la persona se aplica a “alguien que no habla con claridad”; en [c] los verbos refieren en el caso de naranja a “tomarla desde la tierra”, “ponerla bajo el agua” y “succionarla”, mientras que para la persona hacen referencia a “levantarse de la cama”, “higienizarse” y “alcoholizarse”.

El efecto humorístico del apodo se acentúa por la posibilidad de condensar en un término –en principio lejano semánticamente– algún rasgo físico o de la personalidad de quien se toma como sujeto de la chanza.

6. La impugnación de la metáfora

Hemos hallado en nuestro corpus, ejemplos en los que el efecto humorístico opera por un cuestionamiento a conceptos metafóricos.

“¿Cuánto miden las altas horas de la noche?”²⁰³

En este enunciado se apela a desconcertar al lector por el disloque que produce la posibilidad de medir entidades como las horas. Al comienzo de este trabajo, expusimos la noción de concepto metafórico que plantearon Lakoff y Johnson como aquel por el cual ciertas entidades eran conceptualizadas como sustancias; [los conceptos metafóricos]

“proporcionan una estructura del tipo adecuado para captar otros tipos naturales de experiencia que son menos concretos o están menos claramente delineados en sus propios términos” (159).

²⁰¹ Nos referimos a los versos de Francisco de Quevedo “Cerrar podría mis ojos la postrera /sombra que me llevare al blanco día” con los que comienza el soneto “Amor constante más allá de la muerte”

²⁰² <http://www.chenico.com/humorgraffitis.htm>. Fecha de consulta noviembre de 2007.

²⁰³ *Ibidem*.

El disloque que instala el interrogante y la imposibilidad de la respuesta se produce por la impugnación de un mecanismo imprescindible para comprender y hablar del mundo: aquel que permite referir y cuantificar las entidades abstractas como si fueran concretas.

Un caso similar de impugnación lo plantean expresiones como

“¿A qué altura están los bajos instintos?”²⁰⁴

El interrogante desautomatiza el funcionamiento de los conceptos metafóricos orientacionales EL VICIO ES ABAJO, LA VIRTUD ES ARRIBA que se expresan a diario en locuciones como “cayó en el alcohol”, “altos ideales”.

III. Síntesis final

La teoría de la metáfora conceptual nos ha permitido plantear los mecanismos de producción de enunciados humorísticos fundados en conceptos metafóricos orientacionales, ontológicos y estructurales. Los aportes sobre la referencia dual nos orientaron en la distinción entre chistes en que la referencia es literal o metafórica o se activaban sucesiva o simultáneamente. Sin pretender una taxonomía, estas distinciones podrían graficarse del siguiente modo.

Conceptos metafóricos

Con respecto a las categorías metafóricas, hemos visto que el efecto humorístico se produce a través de procedimientos de inclusión de los términos A en las nuevas y sorprendentes categorías metafóricas creadas a partir de los términos B de las frases. Hemos ejemplificado con los conocidos chistes que preguntan “en qué se parecen...”.

Con respecto a la palabra metafórica, nos hemos detenido en el fenómeno de sustitución léxica (el apodo) haciendo notar que el efecto del chiste se produce por falta de lexicalización del término en el lexicon que maneja la comunidad en que circula el chiste. Los ejemplos más paradigmáticos los hemos encontrado en los chistes que preguntan “sabés como le dicen”.

Finalmente, hemos observado que algunos chistes se producen por impugnación de conceptos metafóricos que están en la base de nuestro sistema conceptual y que emergen en expresiones cotidianas porque nos permiten pensar lo abstracto como concreto. El interrogante planteado por el enunciado que pretende desarticular el apareamiento entre un dominio concreto y uno abstracto provoca el efecto perlocutivo humorístico.

Elena del Carmen Pérez

²⁰⁴ *Ibidem*.

VER: El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia; Humor ante la ley; Humor hecho por mujeres; Humor y vida cotidiana; Juego y fuego: los poderes del lenguaje en “frasco chico”. Un recorrido por algunos exponentes de juegos de palabras en la literatura y otros discursos; Tipos de humor y la risa.

BIBLIOGRAFÍA:

BAREI, Silvia; PÉREZ, Elena (2006) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*, Córdoba, Ferreyra editor.

FLORES, Ana B. (2000) *Políticas del humor*, Córdoba, Ferreyra editor.

GIBBS, Raymond (2001) “Evaluating Contemporary Models of Figurative Language Understanding” en *Metaphor and Symbol* 16 (3&4), Laurence Erlbaum Associates, Inc, pp. 317-333.

GLUCKSBERG, Samuel (2001) *Understanding the figurative language*, New York: Oxford University Press.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980) *Metaphors we live by*. Chicago, University Press. Traducción al español *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1998.

MORIN, Violette (1970) “El chiste” en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.

POZUELO YVANCOS, J. María (1994) *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

Bibliografía

- AA. VV. (1986) Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- AA. VV. (1995) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- AA. VV. (1997) *Pampana de Emeterio Cerro*, número especial de *Maldoror. La otra liter/hartura*, n.º 4/10 (segunda época), Junín, Ediciones de la Pampa Chata. Contiene textos de Raúl García, Roberto López, Liliana Heer, Germán L. García, César Aira, Roberto Cicogni y otros.
- AA. VV. (2005) *Educación-Argentina*. “Teoría Psicoanalítica freudiana”, versión digital en <http://www.educarargentina.com.ar/JUL2005/educ83.htm> (Fecha de consulta, noviembre de 2007).
- AA. VV. (2010) “Historia de los juegos” disponible en www.acanomas.com
- ABREU, Carlos (2001) “Periodismo iconográfico. La caricatura: historia y definiciones” en *Sala de Prensa*. Web para profesionales de la Comunicación Iberoamericanos. N.º 34 Año III, Vol. 2. Agosto 2001. Disponible en <http://www.saladeprensa.org/art250.htm>.
- ACCAME, Jorge (2004) “La verdad implacable” en *Revista Ñ*, 20/11/04, Bs. As.
- ACOSTA, Vladimir (2003L) *Lo de arriba y lo de abajo. Ensayo sobre la risa y la comicidad antigua, medieval y renacentista*, Caracas, Faces/UCV.
- AGAMBEN, Giorgio (2005). “Parodia” en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- AIRA, César (1989). “La máquina de guerra contra la pena” en *Babel. Revista de libros*, Buenos Aires, octubre de 1989.
- (1993) *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé.
- (2001) *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé.
- (2004) *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2005) *El pequeño monje budista*, Buenos Aires, Mansalva.
- ALBERES, R. M. (1966) *Historia de la novela moderna*. México, Ed. Uteha.
- ALBERTO, Celina (2006) “Fiebre amarilla” en *La voz del interior*, Córdoba, 16/7/06.
- ALFIE, David, (1982) “Semiología del cómic” en AAVV, *El cómic es algo serio*, México, Ediciones Eufesa.
- ALTUNA (1986) “El humor y el comic” en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- AMBROSETTI, Juan Bautista (1976) *El diablo indígena*, Buenos Aires, Convergencia.
- ARÁN, Pampa et al (1996) *Diccionario Léxico de la Teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba.
- ARÁN, Pampa; ROMANO SUED, Susana et al (2006) *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- ARICÓ, José María (1999) *Entrevistas 1974-1991*, Córdoba. Ediciones del Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba.
- ARISTOFANES-MENANDRO (1979) *Teatro Griego. Aristófanes y Menandro. Comedias Completas*, (Introducción por José Antonio Miguez) Madrid, Aguilar.

- ARISTÓTELES (1979a) *Poética*, Madrid, ed. Aguilar.
- (1979b) *Poética*, Ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nac.
- ARRABAL, Fernando/TEUC (1970). Dirección José Luis Andreone *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Texto mecanografiado usado por el TEUC, en Biblioteca de la Escuela de Artes, FFYH, UNC.
- ARTAUD, A. (2005) *El Arte y la muerte/Otros escritos*, Bs. As., Caja Negra editora.
- (S/D) *El teatro y su doble* en www.katarsis-net.com.ar/biblioteca.
- (S/D) *El teatro y la crueldad* en www.katarsis-net.com.ar/biblioteca.
- ATHAYDE, Roberto/TEUC (1971) *Señorita Gloria*. Texto mecanografiado usado por el TEUC, en Biblioteca de la Escuela de Artes, FFYH, UNC.
- BAJTIN, Mijail (1974) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Ed. Seix-Barral.
- (1987) *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Madrid, ed. Alianza.
- BAJTIN, Mijail y VOLOSHINOV, V. (1992) *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Madrid, Ed. Alianza.
- BALANDIER, George (2003) *El desorden*, Barcelona, Gedisa.
- BARANDICA, María Guadalupe (2001-2002) “Acerca de la recepción de *Lo que me costó el amor de Laura*, opereta criolla de Alejandro Dolina”, *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, XXVI-XXVII, pp. 141-157.
- BARBIERI, Daniele (1993) *Los lenguajes del Cómic*, Barcelona, Ed. Paidós, Instrumentos Paidós n.º 10.
- BAREI, Silvia (1993) *El sentido de la fiesta en la cultura popular*, Córdoba, Alción Editora.
- BAREI, Silvia; FLORES, Ana et al (2000) “Nuevas formas de la caricatura: lectura satírica del mundo argentino” en *La Argentina humorística. Cultura y discurso en el 2000*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- BAREI, Silvia; PÉREZ, Elena (2006) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*, Córdoba, Ferreyra editor.
- BARRÓN, Néstor (selec. y notas) (2007) *Cuentos de humor negro. Relatos alucinantes de risa y espanto*, Bs. As., Ed. Continente.
- BARTHES, Roland (1984) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós.
- (1994) *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
- BARTÍS, Ricardo (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- BATESON, Gregory (1991) “Una teoría del juego y de la fantasía”; “Estilo, gracia e información en el arte primitivo”, en *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, ed. Planeta.
- BAUDELAIRE, Charles (1998) *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Ed. Visor.
- BENJAMIN, Walter (1973) *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BENVENISTE, Émile (1979) “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI.
- BERGSON, Henri (1985) *La risa*, Madrid, ed. Sarpe.
- BERMEJO MELÉNDEZ, Belén (2000) *Las mejores adivinanzas*, Madrid, El Ateneo.
- Biblioteca De Consulta Microsoft. Encarta*. (1993-2004) Microsoft Corporation.

- BIDEGAIN, Marcela (2007) *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel.
- BIRMAJER, Marcelo (1988) *Historieta, la imaginación al cuadrado*, Buenos Aires. Ediciones Dialéctica. Colección Cultura y Sociedad.
- BISCHOFF, Efraín (1974) *Historia de cuatro siglos de Córdoba*, Córdoba, Ed. Biblioteca Ramón J. Cárcano.
- BISCHOFF, Efraín (1993) *Política y buen humor en el periodismo cordobés. Siglo XIX*, Córdoba, Junta Provincial de Historia.
- BLÁZQUEZ, G. (2004) “Coreografías do gênero. Uma etnografia dos bailes de Cuarteto (Córdoba. Argentina)”. Tesis de doctorado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/Universidade Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- (2005) “Algunos usos de la figura de la travesti en la cultura popular cordobesa”. *Nombres*, Córdoba. Publicación del Área de Filosofía. CIFYH. UNC.
- BLOCK, Herb (1989) “La Caricatura” en AA.VV. *La Página Editorial*, México, Editorial Gernika.
- BOCCO, Andrea (2004) *Literatura y periodismo (1830-1861): tensiones e interpenetraciones en la conformación de la literatura argentina*, Córdoba, Universitas.
- BOOTH, Wayne C. (1974, en 1986) *Retórica de la Ironía*, Madrid, Taurus.
- BORGES, Jorge L. (1974) “Kafka y sus precursores” en *Otras Inquisiciones, Obras completas*, Buenos Aires, ed. Emecé.
- (2008) “Prólogo” Carroll L. a *Los libros de Alicia. La caza del snark. Cartas. Fotografías*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- BORRAS, Helena; MARENGO, M. del Carmen (1994) “Macedonio Fernández y la constitución de un espacio ficcional”, en “Por Macedonio Fernández”, Córdoba, Publicación del Seminario anual de literatura argentina, FFYH, UNC.
- BOVO, Ana María (2002) *Narrar, oficio trémulo, conversaciones con J. Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- BOWRA, C. M. (1968) *Introducción a la literatura griega*, Madrid, Ed. Guadarrama.
- BRAIT, Beth (1996) *Ironia em perspectiva polifónica*, Campinas, UNICAMP.
- BRAND, C. S. (1948) “On joking relationships” en *American Anthropologist* (n.s) Vol. 50. Pp. 160-162.
- BRANDÁN, Myrna (2008) Entrevista realizada por Musitano y Fobbio, Córdoba.
- BRANDES, S. (1980) *Metaphors of masculinity. Sex and Status in Andalusian Folklore*, Harrisburg: University of Pennsylvania Press.
- BRAVO TEDÍN, Miguel; (2001) *Hortensia & Córdoba*, Córdoba, Ediciones del Molino.
- BRAVO, Víctor (2004) *El mundo es una fábula y otros ensayos*, Mérida, Venezuela, Ed. Puertas del sol.
- BRECHT, Bertold (1966-67) “El que dijo sí – El que dijo no” en *Teatro Completo (1898-1956)*, Bs. As., Ed. Nueva Visión.
- BRECHT, Bertold/TEUC. (1974a) *El que dijo sí*. Texto mecanografiado usado por el TEUC, en Biblioteca de la Escuela de Artes, FFYH, UNC. Córdoba.
- (1974b) *El que dijo no*. Texto mecanografiado usado por el TEUC, en Biblioteca de la Escuela de Artes, FFYH, UNC. Córdoba.

- BREMMER, Jan (1999) "Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia", en BREMMER Y ROODENBURG (coord.) *Una historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, Madrid, ed. Sequitur.
- BREWER, Derek (1999) "Libros de humor en prosa principalmente en la Inglaterra de los siglos XVI al XVIII" en BREMMER Y ROODENBURG (coord.) *Una historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, Madrid, ed. Sequitur.
- BREWER, Rolf (1981) "La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett" en WATZLAWICK (compilación y prólogo), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*, Buenos Aires, Gedisa, Pps. 121-138.
- BRIZUELA, M. (2000) "Francisco Mateos Vidal: un autor cordobés de los años treinta" en *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Bs. As. Galerna, Fac. Filosofía y Letras, Fundación Roberto Arlt.
- BRÓCCOLI (1986) S/D en AAVV Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos", Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- BROOK, Simon, dir. (2005) *Brook par Brook. Portrait intime*, Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.
- BROWN, John (S/D) "Caricaturas teológico-políticas" en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=26720>
- BRUZA, Rafael (2008) *Rotos de amor y otros fracasos*, Buenos Aires, Colihue.
- BUBNOVA, Tatiana (2002) "Poesía como acto de memoria" en COHEN, E. y MARTÍNEZ, A. (coord.) *De memoria y Escrituram* México. UNAM.
- BÜCHNER, K. (1968) *Historia de la literatura latina*. Barcelona. Edit. Labor.
- BÜRGER, P. (1987) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- BURKE, Peter, GUREVICH, Aarón y LE GOFF, Jacques (1999) en BREMMER y ROODENBURG (coord.) *Una historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, Madrid, ed. Sequitur
- BUSTOS ARGAÑARAZ, Prudencio (2005) *Antología Burlesca, La poesía satírica en Córdoba*, Córdoba, Ediciones del Boulevard.
- BUTLER, J. (1990) *Gender Troubles. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- (1993) *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge.
- CABRAL, Ximena (2006) "Cuestión de límites" en diario *Hoy Día Córdoba*, suplemento Magazine, Córdoba, 16/02/2006.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1990) *Tres tristes tigres*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- CAMBLONG, Ana (2003) *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2004) "Macedonio Fernández: performances, artefactos e instalaciones", en GARCÍA/REICHARDT, eds.: *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Iberoamericana/Vervuert: Madrid / Frankfurt am Main.
- (2005) "Macedonio: el arte y lo cómico", en *Figuraciones, teoría y crítica de artes*, N.º 3, abril, www.revistafiguraciones.com.ar.
- (2006) *Ensayos Macedonios*, Buenos Aires, Corregidor.
- CAMBLONG, Ana y DE OBIETA, Adolfo (coord.) (1996) *Macedonio Fernández, Museo de la novela de la eterna*, Fondo de Cultura Económica, 2.ª ed. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, Alca XX.

- CANAL FEIJOO, Bernardo (1967) *La Literatura Virreinal. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- CANCELA, Arturo (1923) *Tres relatos porteños de Arturo Cancela: El cocobacilo de Herrlin, Una semana de holgorio, El culto de los héroes*, Buenos Aires, Ed. Gleizer.
- (1982) *Historia funambulesca del profesor Landormy*, Bs. As., ed. CEAL.
- CANTARELLA, R. (1971). *La literatura griega clásica*, Bs. As., Ed. Losada.
- CAÑO, Antonio (2006) "Islam y Libertad" en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 07/02/2006.
- CAPDEVILA, Arturo (1933), *La Santa Furia del Padre Castañeda*, Bs. As., Espasa-Calpe.
- (1944), *Córdoba del Recuerdo*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- CARBONE, Rocco; CROCE, Soledad (2012). *Grotexito. Ensayos de (in)definición*. El Octavo Loco ediciones, Buenos Aires. Versión digital disponible en: <http://www.el8voloco.com.ar/>.
- CARDONA, Rodolfo (1982) "Introducción a la greguería" en GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías*, Madrid, Cátedra.
- (1990) "Presentación general de Ramón" e "Introducción a la "greguería"" en GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías*, Madrid, Cátedra.
- CASTRO, Edgardo (2005) "Toda filosofía es en sí política", entrevista a Roberto ESPOSITO, en *Revista Ñ*, 12 de Marzo de 2005. Versión digital disponible en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/03/12/u-936812.htm>
- CASULLO, Nicolás (1996) *Itinerarios de la modernidad*, Bs. As., Universidad de Buenos Aires.
- CAZAP, Susana, MASSA, Cristina (2003) "El sainete criollo. Mímesis y caricatura." En GRAMUGLIO, M. T. (coord.) *El imperio realista*, Tomo 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Buenos Aires, Ed. Emecé.
- CILENTO, Laura (2000) "Enrique Pinti", en AA. VV., *Nuestros actores 2*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 125-152.
- CIPPOLINI, Rafael (2007) "Los niños mutantes de Villa María rompen todo" en *Contagiosa paranoia*, Buenos Aires, Interzona.
- COGNIGNI, Alberto (1979), *El Libro de Negrazón & Chaveta y varias cosas más*, Córdoba, Ediciones Catán.
- COGNIGNI, SALAS et al (1973), *El Libro de Hortensia*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- (1983), *X Hortensia*, Córdoba, La Docta.
- COLOMBRES, Adolfo (2005) *Teoría transcultural del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- COLUCCIO, Félix; (1995) *Fiestas y Celebraciones de la República Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- COLUMBA, Ramón (1970) *Qué es la caricatura*, Buenos Aires, Ed. Columba.
- COMA, Javier (S/D) *Los comics. Un arte del siglo XX*, España, Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de bolsillo. Punto Omega. Editorial labor.
- COOPER, Lane (comentario) (2002) "Tractatus Coislinianus" en *La comunicación del humor*, en *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid.
- COROMINAS, Joan (1994) *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid. Gredos.
- CORTÁZAR, Julio (1962) *Historia de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1963/1981) *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.

- (1967) *La vuelta al día en 80 mundos*, México, Siglo XXI.
- (1979) *Un tal Lucas*, Buenos Aires, Sudamericana
- (1991) *Rayuela*, Edición Crítica, Colección Archivos, Bs. As., París, Madrid, México, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALCA XX, Universidad de Poitiers.
- (1994) *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.
- (1999) *Último Round*, México, Siglo XXI. 1.^a ed.: 1969.
- CORTÁZAR, Julio y PREGO GADEA, Omar (1996): *La fascinación de las palabras*, Barcelona. Alfaguara.
- CRESPO, Horacio (1999) “Presentación” en ARICÓ, José María, *Entrevistas 1974-1991*, Córdoba, Ediciones del Centro de Estudios Avanzados. UNC.
- CRIST (Reinoso, Cristóbal) (2008) *Cosmos Crist*, Córdoba, Ed. Sec. Cultura de Córdoba.
- CROCE, Juan (1998) “El club de la historieta en Córdoba. Amigos y socios de la tira” en *revista Umbrales*, año 5 n.º 9, Octubre, Córdoba.
- CUCATTO, Andrea (1990) “Un viaje crítico por la obra de Oliverio Girondo” en *Estudios de lírica contemporánea*, N.º 4, Año 1990. La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- CUETO, Sergio (2008) *Otras versiones del humor*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- CULLER, Jonathan (2000) *Breve introducción a la teoría literaria*, Madrid, Crítica.
- CHARAUDEAU, Patrick. (S/D) “Elementos de semiolingüística, de una teoría del lenguaje a un análisis del discurso” (mimeo, traducción de María Teresa Dalmasso), Córdoba.
- D’ANGELI, Concetta- PADUANO, Guido (2001) *Lo cómico*, Madrid, A. Machado Libros.
- DAULTE, Javier (2005) “Juego y compromiso. El procedimiento”, *Conjunto*, n.º 136 (abril-junio), 51-56.
- (2006) “Juego y compromiso. Responsabilidad y libertad”, *Conjunto*, n.º 140 (abril-junio), 47-59.
- DE CERTEAU, Michel (1987) *La invención de lo cotidiano*, México, Univ. Iberoamericana.
- (1999) *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva visión.
- DE LA FLOR, José L. (1993) *Un siglo de poesía satírico-burlesca periodística (1832-1932)*, Madrid, Ed. de la Torre.
- DE MAN, Paul (1996, en 1998) “El concepto de ironía” en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra.
- DE MARINIS, M. (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Bs. As., Galerna.
- DE TORRE, Guillermo (1965) *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.
- DEL BARCO, Oscar (2002) “Bonino o el fin del espectáculo”, texto para el catálogo de la muestra *¿Y Bonino?*, organizada por la Fundación Jorge Bonino, 12, 13, 14/12/2002 (Deán Funes 2327, Córdoba).
- DELEUZE, Gilles (1973) *Presentación de Sacher-Masoch*, Madrid, Taurus.
- DELL’ACQUA, Amadeo (1960) *La caricatura política argentina*, Buenos Aires, Eudeba.
- DÍAZ, Silvina (2002) “Fabio Mosquito Sancineto. El cuerpo metamorfoseado; uno como multiplicidad”, en J. DUBATTI (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. pp. 334-344.

- (2003) “José María Muscari: la fascinación de la mirada”, en J. DUBATTI (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. pp. 253-264.
- DÍAZ RÖNNER, M. A. (2000) “Literatura infantil: de “menor” a “mayor””, en *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Volumen 11, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Diccionario Enciclopédico Códex* (1959), Buenos Aires, Códex.
- Diccionario Ilustrado Vox, Latino-Español/Español-Latino* (1997), Barcelona, Editorial Bibliograf.
- Diccionario Manual Vox, Griego Español* (1997), Barcelona, Editorial Bibliograf.
- DI PALMA, Roberto (1988) “Hortensia el renacimiento del humor nacional. Primera parte” en *revista Umbrales*, año 5 n.º 9, octubre, Córdoba.
- DUARTE, Laura (1999) “La Carcajada política”, en *La Voz del Interior*, Córdoba, 21/01/99.
- DUBATTI, Jorge (1995) *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.
- (2002) (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. Incluye una Introducción a cargo de Dubatti: “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)”, pp. 3-72.
- (2003a) (coord.), *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. Incluye una Introducción a cargo de Dubatti: “El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)”, pp. 3-65.
- (2003b) “Teatro, encuentro de presencias” en *El convivio teatral*, Bs. As., Atuel.
- (2004) “Tensiones entre globalización y localización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)”, en BERG; MICHAEL; SCHÄFFAUER (ed.): *Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium / Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004 (MEDIAmericana, 1), pp. 208-232.
- (2006a), (coord.), *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006, 192 págs. Incluye una introducción de J. Dubatti, “Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura”, pp. 7-25.
- (2006b) “El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar”, *Picadero*, Revista del Instituto Nacional de Teatro, n.º 16 (enero-abril), 16-21.
- (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- (2008a) *El teatro argentino en la postdictadura 1983-2007*.
- (2008b) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.
- (2008c) *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- DU PASQUIER, Sylvain (1973) “Los gags de Buster Keaton” en METZ, ECO et al, *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- EANDI, Victoria (2006) curadora del *Dossier Poéticas del Teatro Cómico* en DUBATTI 2006, coord., pp. 157-187.
- EANDI, Victoria, y ELBAUM, Marina (2002), “Claudio Gallardou y La Banda de la Risa, entre la commedia dell’arte y el teatro criollo”, en DUBATTI, coord. *El nuevo teatro de Buenos Aires*

- en la *postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. 75-88.
- ECO, Humberto (1985) *El nombre de la rosa*, Buenos Aires, Ed. Lumen, ediciones de La Flor.
- (1987) “Lo cómico y la regla”, en *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Lumen.
- (1995a) “La transparencia perdida”, en *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, ed. Lumen, ed. De la Flor.
- (1995b) “Lo cómico y la regla”, en *La estrategia de la ilusión*, Bs. As., ed. Lumen, ed. De la Flor.
- ENTEL, Alicia, ERKART, Virginia et al (1976) *Historia de la literatura mundial. Grecia y Roma*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- ESCARPIT, Roberto (1962) *El humor*, Buenos Aires, ed. Eudeba.
- ESCUELA DE ARTES (1973a). Carpeta de *Extensión Cultural*, volumen I, Documento institucional de la Escuela de Artes, consultado en Archivo Escuela de Artes. UNC.
- (1973b). Carpeta de *Extensión Cultural*, volumen II. Documento institucional de la Escuela de Artes, consultado en Archivo Escuela de Artes. UNC.
- ESTEBÁNEZ CALDERÓN, Demetrio (1999), *Diccionario de términos*, Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ CHAPO, Gabriel (2003) “Los Cuatro Vientos: teatro, música y humor hechos a pulmón”, en DUBATTI, (coord.), *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*. *Micropoéticas II*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. pp. 317-326.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino (1967) *El secreto del humor*, Buenos Aires, Nova.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (2006) “Introducción” a QUENEAU, Raymond: *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1990) “Para una teoría de la humorística”, en *Teorías*, Buenos Aires, Edit. Corregidor.
- (1944) *Papeles de reciénvenido. Continuación de la Nada*, Buenos Aires, Losada, Buenos Aires, 1944.
- (1996) *Museo de la novela de la eterna*. Ed. Crítica por Camblong, Ana M. y de Obieta, Adolfo, España, F.C.E.
- FERRERO, Roberto (1988) *La mala vida en Córdoba*, Córdoba, Alción Editora.
- (1999) *Breve historia de Córdoba (1528-1995)*, Córdoba, Alción Editora.
- FILLOY, Juan (1994) “Caricatura y retrato, caricatura y humorismo, caricatura y expresión” en *Sagesse*, Córdoba, Ed. Opoloop. Córdoba.
- FLORES, Ana (2000) *Políticas del humor*, Córdoba, ed. Ferreyra.
- FLORES, Ana B (2007) *Políticas del humor*, Córdoba, ed. Ferreyra; 2.^{da} reimpresión.
- FLORINE, J. (1996) “Musical Change from within: A case study of Cuarteto music from Córdoba, Argentina”. Ph. D. Dissertation. The Florida State University.
- FOBBIO, Laura (2006) “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975. La construcción de la identidad de la mujer en los '70". Informe Final del Subproyecto incluido en el Proyecto de Investigación de Musitano – Zaga, SECYT, FFYH, UNC, Período 2004-2005. Mimeo.
- (2008) “Teatro, Política y Subjetividad. La dramaturgia argentina de los '70 a los '90". Informe Final del Subproyecto incluido en el Proyecto de Investigación de Musitano – Zaga, SECYT, FFYH, UNC, Período 2006-2007. Mimeo.
- (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba, Editorial Comunicarte.

- FOBBIO, Laura y MUSITANO, Adriana (2007) "Contratando (LTL.1972), Interacción y bidimensionalidad. Las puestas en escena de la educación y la representación de las subjetividades" en CD (ISBN 978-950-33-0593-5). V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario "Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba", CIFYH, FFyH, UNC.
- FOGWILL, Rodolfo (2010). "Una lectura de Los Sorias" en *Los libros de la guerra*, Mansalva, Buenos Aires.
- (2002). "Prólogo" (a *Aventuras de un novelista atonal*), Santiago Arcos editor, Buenos Aires.
- FONTANARROSA, Roberto (1998): *20 Años con Inodoro Pereyra*. Introducción de Judith Gociol, Bs. As., Ediciones de la Flor.
- FORN, Juan (1990) *Enrique Pinti. Conversaciones con J. Forn*, Buenos Aires, Emecé.
- FOUCAULT, Michel (1988) "El sujeto y el poder" en DREYFUS y RABINOW: *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, México, Edit. Unam.
- FREGA, G. et al (S/D) *El teatro de Córdoba (1900-1930) Documentación y Crítica*, Córdoba, Fac. Filosofía y Humanidades.
- FREUD, Sigmund (1969a) "El chiste y su relación con lo inconsciente", en *Obras completas*, tomo III, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.
- (1969b) "El humor", en *Obras completas*, tomo IX, Madrid, ed. Biblioteca Nueva.
- FREUD, Sigmund (2000) "El chiste y su relación con lo inconsciente" en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FREYRE, Eduardo (2006) "La alegría de un niño en el cementerio" en la sección Temas del diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 26/02/2006.
- FUNDACIÓN KONEX (1994) *100 obras maestras 100 pintores argentinos 1910-1994*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglionone.
- GABIN, María José (2004) *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Las Gambas al Ajillo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2000) *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros.
- GARCÍA COSTA, Víctor (1972) *El periodismo político*, Bs. As., CEAL.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. A (1985) *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston.
- GARCÍA, Raúl (1992) *Ceror. Escritos de la poética-Cerro*, Buenos Aires, Ediciones del Agujero Negro.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2010) "El retruécano léxico", en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/0136062098257-0728687891/p0000002.htm#7> (marzo)
- GARGUREVICH, Juan (1982) *Géneros periodísticos*, Quito, Editorial Belén.
- GEIROLA, Gustavo (2000) *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Ediciones Gestos.
- GENETTE, Gerard (1988) "Género, "tipos", modos", en GARRIDO GALLARDO (comp.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros.
- (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, edit. Taurus.
- GIBBS, Raymond (2001) "Evaluating Contemporary Models of Figurative Language Understanding", in *Metaphor and Simbol* 16 (3&4), Laurence Erlbaum Associates, Inc, pp. 317-333

- GILLET, J. y BLUE, J. (1967) "Reportaje a Buster Keaton" en CHAPLIN, KEATON et al, *El humor en el cine.1*, Buenos Aires, Ediciones la loca poesía, Colección El Traumatropio.
- GLUCKSBERG, Samuel (2001) *Understanding the figurative language*, New York: Oxford University Press.
- GOCIOI, Judith y ROSEMBERG, Diego (2000) *La historieta argentina. Una historia*, Bs. As., Ediciones de la Flor.
- GOFFMAN, E. (1988) *Rituales de la Interacción*, Buenos Aires: Amorrortu.
- GOMBRICH, E. H (1962) "The experiment of caricature", en *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Londres. Phaidon; Princeton University Press.
- (1979) "El experimento de la caricatura" en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona. G. Gili.
- GOMES, M. (2004) "Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna", en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ, Susana (2006) "Identidad, ironía y monitoring en "La sueñera" y en "Botánica del Caos", de Ana Ma. Shua", en DALMASSO y BORJA (editoras) *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género 2006*. Programa de Discurso Social, CEA: 185-189. ISBN:-13:987-1110-50-2.
- GOMIS, Lorenzo (1987) *El medio media. La función política de la prensa*, Barcelona, Ed. Mitre.
- (1991) *Teoría del Periodismo. Cómo se forma el presente*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- GONZALEZ REYNA, Susana (1991) *Periodismo de Opinión y Discurso*, México, Editorial Trillas.
- GORBACHOV, Mijail (2006) "Las caricaturas satánicas" *Revista Ñ*, Bs. As., 11/02/06.
- GOW, J. (1954) *Minerva*, Bs. As., Emecé. *Gran enciclopedia Universal* (2005) Vol. 13 y 17, Bs. As., Espasa Calpe, Clarín.
- GRANDONI, Jorge (2006) *Clowns. Saltando los charcos de la tristeza*, compilación y entrevistas, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- GRASSI, Alfredo J. (1968) *Qué es la historieta*, Buenos Aires, Editorial Columba. Colección Esquemas n.º 88.
- GREIMÁS, A. J (1976a): *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid.
- . (director) (1976b). *Ensayos de semiótica poética*, Editorial Planeta, Barcelona.
- GREIMÁS, A. J. y COURTÉS, J. (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- GRIAULLE, M. (1948) "L'Alliance cathartique". *Africa XVIII*, Pps. 242-258.
- GRUNER, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma.
- GRUPO μ (1978) "Ironique et iconique" en: *Poétique* 36, Noviembre de 1978, Paris, Seuil.
- (1987) *Retórica general*, Buenos Aires, Ediciones Paidós.
- GUTIERREZ, José María (1999) *La historieta argentina: de la caricatura política a las primeras series*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.
- GUTIERREZ, Rafael (2003) "El rosismo y el peronismo en la historieta" en *Abordajes y perspectivas*, Salta, Argentina. Dirección General de Acción Cultural, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación de la Provincia de Salta.
- HANDKE, P. (1982) *Gaspar. Insultos al público. El pupilo que quiere ser tutor*, Madrid, Alianza editorial.

- HAUSER, Arnold (1974) *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Ed. Guadarrama.
- HAZLITT, William (2002) "Sobre el ingenio y el humor. (Conferencias sobre escritores cómicos ingleses, 1818)", en *La comunicación del humor*, en *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, vol.7, Universidad Complutense de Madrid.
- HEER, Jeet (2004) "En el comienzo fue la historieta", *Revista Ñ*, Bs. As., 17/04/04
- HELLER, Agnes (1991) *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ed. Península.
- HEPP, Osvaldo (1988), *La soledad de los cuartetos*, Córdoba, Editorial Letra.
- HERZFELD, M. (1985) *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain*, Princeton: Princeton University Press.
- HUIZINGA, Johan (1987) *Homo Ludens*, Buenos Aires, Alianza Emecé.
- HUTCHEON, Linda (1981a) "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía", originalmente en *Poétique* 45, febrero de 1981, trad. por Pilar Hernández Cobos en *De la ironía y a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*. (María Christen Florencia). Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1992.
- (1981b) "Ironía, sátira parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *Poétique*, París, Ed. Du Seuil, febrero, n.º 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos.
- (1985) "Ironía, sátira y parodia". Trad. Cátedra de Teoría Literaria. UNC. De *A theory of parody*, New York, Methuen.
- (1991) "The politics of postmodern parody", trad. de Desiderio Navarro, en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín - Nueva York, Walter de Gruyter, pp.225-236.
- (1994) *Irony's edge. The theory and politics of irony*, New York, Routledge.
- (1995, en 2000) *Teoría e política da ironia*, Belo Horizonte, UFMG.
- (2000) *Teoria e política da ironia*, Belo horizonte, ed. UFMG.
- (2001) *Poética do posmodernismo: historia, teoria, ficção*, Río de Janeiro, Imago Mundi. (trad. al portugués de Ricardo Cruz)
- (S/D) "La política de la parodia posmoderna", en revista *Criterios*, (s/d)
- IBAÑEZ, Jesús (1992) "La democracia un orden retorcido", en *Revista La Caja*, n.º 1, setiembre.
- IGLESIAS, Fabián (2007) *K. según M. La recepción de Kafka en la obra de Monterroso*, Córdoba, Jorge Sarmiento Editor, Universitas.
- IVANOV, V., MELETINSKI, E., TOPOROV, V. (2002) *Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, La Habana, Cuba, Criterios. Casa de las Américas.
- JACKSON, Donald (1990) "El problema de la homeostasia familiar" en WINKIN, Yves (selección y estudio preliminar) *La nueva comunicación*, Barcelona, Kairos.
- JAMESON, Frederic (1991) *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, ed. Imago Mundi.
- (1999): *El Giro Cultural*, Buenos Aires. Manantial.
- JANER MANILA, Javier (2002) *Infancias soñadas y otros ensayos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- JAUMANDREU, P. (1981) *La cabeza contra el suelo. Memorias*. Buenos Aires, Corregidor.
- JAUSS, Hans Robert (1986) "Sobre la razón del placer en el héroe cómico: El héroe cómico bajo un signo positivo y negativo (reírse de y reírse con)" en *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus,
- JITRIK, Noe (1990) Apuntes de las clases de Literatura Latinoamericana II. "Una aproximación teórica al concepto de parodia". Buenos. Aires. 10-17-19 de Abril.
- JOLLES, A (1972) *Las formas simples*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

- JUSZKO, Paulina (2000), *El humor de las argentinas*, Buenos Aires, Ed. Biblos.
- KAMENSZAIN, Tamara (1976) “El espectáculo no puede detenerse”, palabras de Jorge Bonino recogidas en el Supl. de Cultura de *La Opinión*, Buenos Aires, 21/3/76.
- (2000) “Bordado y costura del texto” en *Historia de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2007) *Reportero del siglo. Selección de artículos de Le Monde diplomatique*, Chile. Ed. Aún creemos en los sueños.
- KARTUN, Mauricio, (2006a) *Escritos 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue.
- (2006b) *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- KAYSER, Wolfgang (1964) *Lo grotesco, su configuración en la pintura y en el arte*, Buenos Aires, Nova.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980) “La ironía como tropo”, originalmente en *Poétique*, febrero de 1980, trad. por Pilar Hernández Cobos *De la ironía y a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*. (María Christen Florencia), Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- (1986) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Bs. As., Hachette.
- LACAN, J. (1956-57) “El significante y el chiste” en *Seminario IV, La relación de objeto (1956-57)*. Establecida por Jacques Alain Miller, Barcelona- Bs. As.- México. Paidós.
- LACAN, J. (1994) “El significante y el chiste” en *Seminario IV, La relación de objeto (1956-57)* en *Seminario IV*, Barcelona, Paidós.
- LACLAU, Ernesto (2000) *Misticismo, retórica y política*, S/D, FCE.
- LAISECA, Alberto (1991) *Por favor iplágiénme!* [1991], Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- (1993) *El jardín de las máquinas parlantes* [1993], Editorial Planeta, Buenos Aires.
- (1999a) *El gusano máximo de la vida misma* [1999], Tusquets editores, Buenos Aires.
- (1999b) *La mujer en la muralla* [1990], Tusquets editores, Buenos Aires.
- (2000) *Gracias Chanchúbelo* [2000], Simurg ediciones, Buenos Aires.
- (2001a) *Beber en rojo* [2001], Grupo Editor Altamira, Buenos Aires.
- (2001b) *En sueños he llorado* [2001], se trabaja con la edición de los *Cuentos completos* (2011).
- (2002) *Aventuras de un novelista atonal* [1982], Santiago Arcos editor, Buenos Aires.
- (2003) *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* [2003], Interzona Editora, Buenos Aires.
- (2004a) *Los Sorias* [1998], Gárgola Ediciones, Buenos Aires.
- (2004b) *Matando enanos a garrotazos* [1982], Gárgola ediciones, Buenos Aires.
- (2004c) *Las cuatro torres de Babel* [2004], Simurg ediciones, Buenos Aires.
- (2006a) *La hija de Kheops* [1989], Tusquets editores, Barcelona.
- (2006b) *Sí, soy mala poeta pero...* [2006], Gárgola ediciones, Buenos Aires.
- (2007) *Manual sadomasoporno [ex Tractat]* [2007], Carne Argentina, Buenos Aires.
- (2010a) *Su turno [Su turno para morir, 1976]*, Mansalva, Buenos Aires.
- (2010b) *El artista*, Mondadori, Buenos Aires.
- (2011) *Cuentos completos*, Simurg, Buenos Aires.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980) *Metaphors we live by*. Chicago, University Press. Traducción al español *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1998
- LANDRÚ (1986) “Divagaciones sobre el humor” en AA. VV. *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- LARRAMENDY, Alicia (2001) “Jorge Bonino o la comunidad en acto”, revista *Litoral* N.º 31, Córdoba.

- LARROSA, Jorge (2000) "Elogio de la risa. O de cómo el pensamiento se pone, para bailar, un gorro de cascabeles" en *Pedagogía Profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. 149-164, Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas.
- LES LUTHIERS (1980) "El rey enamorado" en *Hacen muchas gracias de nada*, versión del 24 de Octubre de 1980. Consultado en <http://www.lesluthiers.org/verversion.php?ID=69,09-04-08>.
- LESKY, A. (1968) *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.
- LEVENE, Ricardo (1967) *Historia de las ideas sociales argentinas*, Buenos Aires – México, Ed. Espasa Calpe Argentina.
- (1971) *Nueva Historia Argentina*. Tomos 4, 5 y 6, Buenos Aires. Ed. Osvaldo Raúl Sánchez Teruelo.
- LEVI-STRAUSS, C. (1984) "El análisis estructural en lingüística y antropología" en *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Eudeba.
- LEWIT, Jorge (1996) *Pequeño Galeno Ilustrado. Desde la A hasta la risa*, Córdoba, Ediciones Op Oloop.
- LIBERTELLA, Héctor (1985) "La leyenda de Jorge Bonino" en *iCavernícolas!*, pps. 49-104, Buenos Aires, Per Abbat Editora.
- (1993) "Uno uno; La muerte lingüística; Los límites de la pura oralidad" en *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana.
- LIBRE TEATRO LIBRE (1973) *Contratanto*. Creación colectiva. Revista *Primer Acto* N.º 161. Octubre de 1973, Madrid. Pps.52-61.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986) "La sociedad humorística", en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, ed. Anagrama.
- LOBATO, Mirta et al (S/D) *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites. 1880-1916*. Tomo V, Buenos Aires. Ed. Sudamericana.
- LOMSACOV, Iván (1998) "Con pasión de fan", en *Revista Umbrales*, año 5 n.º 9, Octubre, Córdoba.
- LÓPEZ, Roberto (2002) "Sucesos Argentinos: la improvisación como fin artístico", en DUBATTI (2002) coord., *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. pp. 345-355.
- LÓPEZ OSORNIO, Mario Aníbal; (1945) *Oro Nativo: Tradiciones Bonaerenses*, Buenos Aires, El Ateneo.
- LÓPEZ VIGIL, José Ignacio (1989) *El humor en la radio popular*, Quito, Manuales de Capacitación, 10, de ALER, Asociación Latinoamericana de educación radiofónica, segunda edición, (derechos de autor 006850, 25 de enero de 1993).
- LOS MACOCOS BANDA DE TEATRO (2002) *Teatro deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal*, Buenos Aires, Atuel.
- LOTMAN, Juri (1996) *La Semiosfera I*, Universidad de Valencia, España, Frónesis- Cátedra.
- LOTMAN, Juri (1998) *La Semiosfera II*, Universidad de Valencia, España, Frónesis- Cátedra.
- LOTMAN, Juri (2000) *La Semiosfera III*, Universidad de Valencia, España, Frónesis- Cátedra.
- LOZADA, José Manuel (2006) "Victor Hugo et le grotesque", en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 21, 115-124.
- LUNA, Felix (1996) *Soy Roca*, Buenos Aires. Ed. Sudamericana.
- (2003) *La época de Roca. (1880-1910)*, Buenos Aires. Ed. Planeta.

- MACHLINE, Vera (2004) "Teoría o conceito setecentista de humor joco-serio derivado do antiga teoría humoral?" en MARTINS R. A.; MARTINS L. A. C. P.; SILVA, C. C.; FERREIRA, J. M. H. (eds.) *Filosofía e Historia da ciencia no Cone Sul: 3º Encontro*. Campinas: AFHIC. Pp. 471-478.
- MANDOKI, Katia; (1994) *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, México, Ed. Grijalbo.
- MANNUCCI, Alicia V. (comp.) (2005) *El humor en la lengua y la literatura italianas*, Córdoba, Ed. Comunicarte.
- MANRUPE, Raúl (2004) *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Bs. As., Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- MARCUSE, Herbert (1968) *Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- MARIMÓN, Antonio (2005) *Aquí llega el sol*, Córdoba, Alción.
- MARISTAIN, Mónica (2004) "Quinografía" (entrevista a Quino), Suplemento Radar de *Página 12*, Buenos Aires, 22/02/04.
- MARSHALL, Niní (1985) *Mis memorias*, Buenos Aires, Moreno.
- MARTÍ, Cristina (2006) "El Clú del Claun. Diario de una payasa", en DUBATTI (2006), coord., pp. 183-187.
- MARTIALAY, Félix (1967) "Marck Sennett, el hombre que desmontó la teoría de Bergson sobre la risa" en CHAPLIN, KEATON et al, *El humor en el cine.1*, Buenos Aires, Ediciones La loca poesía, Colección El Traumatropio.
- MARTÍNEZ, Oscar (2005) *Ella en mi cabeza*, Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador.
- MASOTTA, Oscar (1970) *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Editorial Paidós, Biblioteca Mundo Moderno vol. 39.
- MATALLANA, Andrea (1999) *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires. Eudeba, UBA.
- MATTONI, Silvio (2007) "Poesía y Melancolía" en *El banquete –Revista de Literatura–* Año X, N.º 5, Córdoba, Alción editora.
- MAURON, Charles (1998) *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, ed. Arco/Libros.
- MAYORAL, José Antonio (1994) *Figuras Retóricas*, Madrid. Editorial Síntesis.
- MENDELEVICH, Pablo, (1982-1986) "Las revistas" en *Crónicas del periodismo*. Cuadernos de Historia Popular Argentina, Bs. As., Centro Editor de América Latina.
- MERCADER, José (S/D) "Mahoma en caricatura" en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=26621>.
- MERCADO, L. D. (2005) "Dibujantes argentinos" carta del lector Lucio Daniel Mercado, *Revista Rumbos* n.º 90, Bs. As., 15/05/05.
- MILLARES CARLO, A. (1950) *Historia de la literatura latina*, México. F.C.E.
- MINELLI, María Alejandra (2006) *Con el aura del margen (Cultura argentina en los años 80/90)*, Córdoba, Alción Editora/Universidad Nacional de Córdoba.
- MIRALLES, A. (1973) *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Salvat.
- MOLINARI, Beatriz, (2006a) "Momentos", *La voz del interior*, Córdoba, 16/06/06. Disponible en <http://www.lavozdelinterior.com.ar/nota.asp?nrc=420419&can=224&nprt=1>
- MOLINARI, Beatriz, (2006b) "El primero", *La voz del interior*, Córdoba, 16/06/06. <http://www.lavozdelinterior.com.ar/nota.asp?nrc=420418&can=224&nprt=1>

- Monitor. *Enciclopedia Salvat para todos*. (1970) Pamplona, Ed. Salvat.
- MONNER SANZ, J. M. (1963) *Introducción al teatro del S. XX*, Bs. As., Columba.
- MONTENEGRO, Oscar (2005) *El teatro de Adela Basch*, Salta, Universidad Nacional de Salta.
- MORENO, María (2002) "El gran Bonino", nota en *Suplemento Radar (Página/12)*, Buenos Aires, 29/12/2002, Pps. 4, 5, 6 y 7.
- MORÍN, Edgar (2004) "El paradigma de la complejidad" en *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Ed. Gedisa.
- MORIN, Violette (1970 / 1972 / 1976) "El chiste" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- MOSERT Beatriz et al (1997) *El humor en los periódicos sanjuaninos de la década del veinte*, San Juan, Argentina. Ed. EFFHA Universidad Nacional de San Juan.
- MOUFFE, Chantal (1996) "Por una política de la identidad nómada" en revista *Debate Feminista*, Año 7, Vol. 14, octubre, México.
- MUSITANO, Adriana (2000) "La representación del espacio, los L.T.L y El fin del camino" en *Revista Estudios*, N.º 13, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados. UNC.
- (2002) "Córdoba 1965-1975. Identidad y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo" en *Publicación del CIFYH*, N.º 2, UNC, Córdoba.
- (2005) *La Poética de lo cadavérico en las manifestaciones estéticas de Fin de Siglo XX*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba. Mimeo.
- (2006) "Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975: La construcción de la identidad de la mujer en los '70" (Informe Final, SECYT, CIFYH, UNC. Período 2004-2005). Mimeo.
- MUSITANO, Adriana y FOBBIO, Laura (2008) Entrevista a Myrna Brandán, Córdoba.
- MUSITANO, Adriana y ZAGA, Nora (2008) "Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975: La puesta en escena de la educación, impronta de los '70 en las producciones de los '90" (Informe Final, SECYT, CIFYH, UNC. Período 2006-2007). Mimeo.
- NADEAU, Maurice (2007) *Historia del surrealismo*, La Plata, Terramar.
- NEIRA, J. (1974) *La realidad satírica*, Buenos Aires, Ed. Paradiso.
- NIETO, R. (1997) *El teatro. Historia y vida*, Madrid, Acento Editorial.
- NOY, Fernando (2001) *Te lo juro por Batato*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- ONG, Walter (2006) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ORDAZ, L. (1982) *Historia del teatro argentino*, Bs. As., Centro Editor de América Latina.
- ORMAECHEA, Luis, (2005) "El cine de animación en la Argentina: una historia de mil y un intentos" en *El cine también es un juego de niños. Cuadernos de Cine Argentino n.º 4*, Buenos Aires, INCAA.
- OYBIN, Mariana (2006) "Lo que las palabras no pueden decir" (Entrevista a Sabat y Grillo) *Revista Ñ*, Bs. As., 02/12/06
- PABLOS, Gustavo (2004) "El humor es transgresor" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 03/03/04 <http://www.lavozdelinterior.net/nota.asp?nrc=225462>
- PAIVA, Pedro (2007) *Los modernos. Alejandro Orlando – Pedro Paiva*, Córdoba. S/D.
- PALACIO Jorge (Faruk) (1993) *Crónica del humor político en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamérica.
- PAOLELLA, Roberto (1967) *Historia del cine mudo*, Bs. As. Eudeba.

- PARDO, José Luis (1998) "La estética de lo peor", en *Revista de Occidente*, N.º 201, Madrid, febrero.
- PASTECCA (1977) *Dibujando Caricaturas*, Barcelona, Ed. CEAC.
- PATRIGNONI, Silvina (2007a) "Un texto espectacular de Señorita Gloria por el Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC)" en *Confines* n.º 4, Escuela de Letras/SeCyT, Córdoba.
- (2007b) "El teatro documental del LTL en *Contratando*: Política y educación en una representación de los '70" en XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Bs. As., inédito.
- (2007c) "Lo sexual y su ficción. Entre el acatamiento y la emancipación" en Actas de las Jornadas de Literatura Latinoamericana y Estudios de Género, UBA.
- (2008a) "Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975: La puesta en escena de la educación, impronta de los '70 en las producciones de los '90" (Informe Final, SECYT, CIFYH, UNC. 2006-2007).
- (2008b) "La violenta vigencia de "eso" que llamamos educación: Continuidades, rupturas, desafíos..." en *Revista Árbol de Jitara* n.º 1, Córdoba, Editorial Babel.
- PATRIGNONI, Silvina y SANCHEZ, Silvina (2007) "Señorita Gloria y la construcción de la memoria: los años '70 y las puestas en escena de la educación" en Actas de las V Jornadas CIFYH, UNC, eje 13.
- PAVIS, P. (1980) *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Bs. As., Paidós.
- (1983 / 1998) *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Barcelona, Paidós.
- PAVLOVSKY, Eduardo (1999) *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG.
- (2000) "La muerte de Marguerite Duras", en su *Teatro completo III*, Buenos Aires, Atuel.
- PELEGRÍN, Ana (1996) *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PELLETTIERI, O. (1994) "Realismo y absurdo, dos caras de una moneda" en *Homenaje al teatro argentino. La Maga*, N.º 3, Buenos Aires. Abril.
- (2005) "Un sistema teatral y sus intertextos" en *Teatro, memoria y ficción*, Bs. As. Galerna/Fundación Roberto Arlt.
- PELLETTIERI, Osvaldo, dir. (2003) *Historia del Teatro Argentino en la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, Tomo V.
- PERISTAINY, J. G. (ed.). (1965) *Honour and shame: The Values of Mediterranean Society*, Londres: Weidenfeld and Nicholson.
- PERLONGHER, N. (1997) *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires. Colihue.
- PIGLIA, Ricardo (2008) "La civilización Laiseca", prólogo a *Los Sorias*, de Alberto Laiseca (2004).
- PIGNARRE, R. (1962) *Historia del teatro*, Bs. As., Eudeba.
- PINA-CABRAL, J. (1993) "Tamed Violence: genital symbolism in Portuguese popular culture" *Man* (ns) 28(1):101-120.
- PINTI, Enrique (2000) *Del Cabildo al shopping. Pesadillas de la historia argentina*, Buenos Aires. Sudamericana.
- PITT-RIVERS, J. (1971) *The People of the Sierra*. (2.ª ed.), Chicago, Chicago University Press.
- PLATÓN (1934) *Filebo o del placer. (Sócrates, Protarco, Filebo)*. *Diálogos polémicos*, Madrid, Ed. Nueva Biblioteca Filosófica.
- PLAUTO (1978) *Comedias*, México. Ed. Porrúa.

- POLLOCK, Jonhatan (2003) *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós.
- PONZIO, Augusto (1988) *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, Madrid, Frónesis, Cátedra.
- POSADAS, Abel (1993) *Niní Marshall. Desde un ayer lejano*, Buenos Aires, Ed. Colihue, SyC/2.
- POZUELO YVANCOS, J. María (1994) *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PRIETO, Abel (1997) *El humor de Misha. La crisis del “socialismo real” en el chiste político*, Buenos Aires, Ed. Colihue, SyC.
- PRIETO, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- PROPP, Vladímir (1983) “La risa ritual en el folklore (El cuento de Nesmejana)”, en *Edipo a la luz del folklore y otros ensayos de etnografía*, Barcelona, ed. Bruguera.
- (1992) *Comicidad e risso*, Sao Pablo, ed. Atica.
- RADCLIFFE-BROWN, A. (1986a) “Sobre las relaciones burlescas” en *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- (1986b) “Nota adicional sobre las relaciones burlescas” en *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- RAMA, Ángel (1970) *La ciudad letrada*, Montevideo, Editorial Fiar.
- RAMA, Javier (2006) “El modelo argentino de las formas teatrales desde la experiencia de Los Macocos”, en DUBATTI (2006) coord., pp. 172-183.
- RAPISARDI, F. y MODARELLI, A. (2001) *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- REDFERN, Walter (2002), “Juegos de palabras sobre juegos de palabras”, Madrid, en *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, Volumen 7, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- REPAR, Matías (2006) “El fin de la inocencia” *Revista Ñ*, Bs. As., 13/05/06.
- REST, J. (1967) *El teatro moderno*. Bs. As. Centro Editor.
- RITCHER, Jean Paul (2002) “Del humorismo”, en *La comunicación del humor*, en *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid.
- RIVERA, Jorge (1982) “Prólogo” a *Historia Funambulesca del Profesor Landormy*, Bs. As., CEAL.
- (1986a) “El humor: renovaciones y planteos” en AA. VV. *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- (1986b) “... una compadrada contra el terror” en AA. VV. *Catálogo-libro de la Sexta Bienal “100 años de humor e historieta argentinos”*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- (1992) *Panorama de la historieta argentina*, Buenos Aires, Coquena Grupo Editor S.R.L. Libros del Quirquincho.
- RIZZO VAST, Patricio (2001) *El lugar de Gironde*, Buenos Aires, Corregidor.
- ROBIN, Regin (1993) “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura” en ANGENOT, M. et al *Teoría literaria*, México, Siglo XXI.
- RODRIGUEZ, Emanuel (2005) “La amarga sonrisa de la memoria” (entrevista a Andrés Cascioli) *La Voz del Interior*, Córdoba, 15/05/05.
- (2006) “El humor de hoy está cerca del poder” (entrevista a Andrés Cascioli), *La Voz del Interior*, Córdoba, 13/07/06.
- RODRÍGUEZ, M. (1999) “La puesta en escena del sainete y su significación social (1890-1930)” en PELLETTIERI, O. (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernidad. Teatro iberoamericano y argentino*. Galerna/Fac. Filosofía y Letras/Fundación Roberto Arlt.

- ROMAGNOLI, E. (1923) *Nel Regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco*, Milano. S/D
- ROMANO, Eduardo (1980) *Voces e imágenes de la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*, Buenos Aires, Ed. Colihue.
- (1994) “Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses” en PIZARRO, Ana (compiladora). *América Latina: palabra, literatura e cultura. Vol. II: “Emancipação e discurso”*, Fundação Memorial da América Latina, San Pablo, pp. 127-159.
- (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Ed. Catálogos.
- ROMANZINI, Arturo (1975) *Yo he Nacido en la Segunda (Historia del Barrio Orillero)*, Córdoba, La Docta.
- (1986) *Córdoba y su anecdotario*, Córdoba, Editorial Cecato.
- RUFFATO, Romina (2006) “En busca del equilibrio justo” en *Revista Rumbos* Año 3, n.º 133, Bs. As., 12/03/2006.
- RUIZ RAMÓN, F. (1977) *Historia del teatro español S XX*, Madrid, Cátedra.
- (1979) *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.
- RUSSO, Edgardo (1994) *La historia de Tía Vicenta*, Buenos Aires, Espasa, Humor gráfico.
- (1998) *Diccionario de cine*, Bs. As., El Amante cine. Paidós.
- S/D (2000) “El comic de la resistencia” en revista *Viva*, Bs. As., 09/07/00.
- S/D (2001) “Desde que es presidente, De la Rúa perdió el sentido del humor” (entrevista Landrú y Nik), revista *Gente*, Bs. As., 03/07/01.
- S/D (2005a) “Humoristas al cuadrado” (Mesa redonda con Gabriela Acher, Rudy y Sendra) *Revista Ñ*, Bs. As., 6/8/05.
- S/D (2005b) “Posmodernidad. Los animé japoneses: espejo de un mundo sin héroes ni utopías”. Nota publicada en www.hoylauniversidad.unc.edu.ar, Córdoba, Dirección de Prensa de la UNC, 27/05/05.
- S/D (2005c) “Nace en Argentina un movimiento cultural que apoya la creación, edición y difusión de la Historieta para niños” en revista *Imaginaría* N.º 152, Bs. As., 13 de abril de 2005, www.educared.org.ar/imaginaria
- S/D (2005d) “Made in Argentina” *Revista Rumbos*, Buenos Aires. Año 2, n.º 88, 30/04/05.
- S/D (2005e) Suplemento “Córdoba X, Misterios, Mitos y Fantasmas del Imaginario Popular”, Capítulo 10, *La Voz del Interior*, Córdoba.
- S/D (2006a) “Dinamarca sufre el peor ciberataque de la historia” en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 09/02/2006.
- S/D (2006b) “EEUU acusa a Teherán por las protestas” en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 09/02/2006.
- S/D (2006c) “Egipto, impulsor de la campaña contra Dinamarca por las viñetas” en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 19/02/2006.
- S/D (2006d) “El periódico danés” en diario *Hoy Día Córdoba*, suplemento Magazine, Córdoba, 16/02/2006.
- S/D (2006e) “La Jihad islámica amenazó con represalias por las caricaturas” en diario *La Voz del Interior*, Córdoba; 11/02/2006.
- S/D (2006f) “Nigeria: 15 muertos en ataques a iglesias” en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 19/02/2006.

- S/D (2006g) “Por las caricaturas, incendian embajadas” en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 05/02/2006.
- S/D (2006h) “Se agotan las revistas humorísticas” en diario *La Voz del Interior*, Córdoba, 09/02/2006.
- S/D (2007) “Último adiós al Capitán América” en *La Voz del Interior*, Córdoba, www.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=50953
- S/D (S/D) “Justo a él le tocó ser Quino” revista *Viva*, Buenos Aires, s/d.
- SAINZ DE ROBLES, Federico (1972) *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, Tomo I, Madrid, Aguilar.
- SALERNO, M. (2005) “Molière, creador teatral” en *Teatro, memoria y ficción*, Bs. As. Galerna/Fundación Roberto Arlt.
- SALOMÓN, FELDMAN et al (1976) *Tercera bienal del humor y la historieta que leyó el argentino*, Córdoba, Argentina. Dirección Municipal de Cultura, Museo de Bellas Artes Genaro Pérez.
- SALVAT, Manuel (dir.) (1970) *Monitor. Enciclopedia Salvat para todos*. Tomo V, Ed. Salvat, Pamplona.
- SALZANO, Daniel (1996) *Los días contados*, Córdoba, Op- Oloop.
- SANSÓN, Tomás (2007) “Vestidos de negro y rigurosa etiqueta” disponible en: www.desmemoria.com.ar
- SANTAMARÍA, Luisa (1990) *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*, Madrid, Paraninfo.
- SATURAIN, Juan (1987) “Diferencia entre parodia y caricatura” en *Cuatro Notas al Pie*, revista *Crisis*, Buenos Aires.
- SASTURAIN, J. (1998) “La Argentina en cuadros” en revista *Umbrales*, Córdoba, año 5 n.º 9, octubre.
- SCRIMAGLIO, Marta (1974) *Literatura argentina de vanguardia (1920–1930)*, Rosario, Editorial Biblioteca.
- SCHÓO, Ernesto (1968) “¿Qué es un Bonino?”, Bs. As., *Primera Plana*, 06/08/68, pps. 75 y 76.
- SCHWARTZ, Jorge (1993) *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2007) Compilación, introducción y notas a *Oliverio: nuevo homenaje a Girondo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- SEDGWICK-KOSOFKY, E. (1990) *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- SIKORA, M. (1995) “La comedia en Buenos Aires: circulación y desplazamientos” en revista *Teatro XXI*. GETEA, Año 1, N.º 1.
- (1998) “Notas sobre la recepción del sainete y la comedia asainetada en las últimas décadas del S. XX” en PELLETTIERI, O. (Ed.) *El teatro y su crítica*. Galerna/Fac. Filosofía y Letras.
- (1999) “La comedia argentina entre renovación y tradición: Rigoberto de Armando Mook” en PELLETTIERI, O. (Ed.) *Tradicción, modernidad y posmodernidad. Teatro iberoamericano y argentino*. Galerna/Fac. Filosofía y Letras/Fundación Roberto Arlt.
- (2000) “Abel Santa Cruz: un epígono de la comedia finisecular” en PELLETTIERI, O. (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Galerna/Fac. Filosofía y Letras/Fundación Roberto Arlt.
- SIULNAS (1987) *Historia del humor gráfico y escrito de la Argentina*, tomos I (1801-1939) y II (1941-1985), Buenos Aires, Eudeba.

- SÍVORI, H. (2004) *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*, Buenos Aires, Antropofagia.
- SONTAG, Susan (1996) *Contra la interpretación*, Buenos Aires, ed. Alfaguara.
- SPREGELBURD, Rafael (2001) "Procedimiento", en su *Fractal. Una especulación científica*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 111-125.
- STEIMBERG, Alejo (2005) "El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante", en *El arte y lo cómico*, N.º 3, www.revistafiguraciones.com.ar, abril.
- STEIMBERG, Oscar (1970) S/D en MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Editorial Paidós, Biblioteca Mundo Moderno vol. 39.
- (1977) *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un arte menor*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- (1986) "Risa peronista, risa antiperonista" en AA. VV. *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- STEIMBERG, O. y TRAVERSA, O. (comp.) (2005) *Figuraciones, teoría y crítica de artes. El arte y lo Cómico*, N.º 3, abril, www.revistafiguraciones.com.ar.
- STILLMAN, Eduardo (selección y notas) SABAT, Hermenegildo (ilustraciones) (1967) "El humor negro" en *El humor negro. Antología ilustrada*, Buenos Aires, Brújula. Colección Breviarios de Información Literaria.
- TAHAN, Halima (1992) "Teatro y utopía: la presencia de Bertolt Brecht en Córdoba (período 1969/1976)" en PELLETTIERI, Osvaldo *Teatro y teatristas* (Ed.), Buenos Aires, Galerna.
- (2000) "Presencia de Brecht. Las utopías escénicas (1969/1976)" en *Teatro Argentino. Escenas Interiores* (Editora), Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur.
- TODOROV, Tzvetan (1995) "Presentación" en AA. VV.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- (1996) *Los géneros del discurso*, Caracas, Monteávila editores.
- TOMASSINI, Graciela (2006) "De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shúa" en *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve. Minificción III*, N.º 13, primavera 2006. Disponible en: http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=3234&archivo=10-239-3234eyi.pdf&titulo (febrero 2010).
- TRILLO (1986) S/D en AA. VV. Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos", Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- TRILLO y SACCOMANNO (1986) S/D en AA. VV. Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos", Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- ULANOVSKY, Carlos (1996) *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires. Ed. Espasa.
- URDAPILLETA, Alejandro (2000) *Vagones transportan humo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- (2007), *Legión Re-ligión. Las 13 oraciones*, Buenos Aires, Colihue.
- VALBUENA DE LA FUENTE, Feliciano (2002) "El humor en Thomas Hobbes" en *La comunicación del humor*, en *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid.
- VALE DE ALMEIDA, M. (1995) *Senhores de si. Uma interpretação antropológica da masculinidade*, Lisboa, Fim de Século Editora.

- VALLE, Roberto, (2006) "Hasta el infinito y más allá" en revista *Rumbos*, año 3 n.º 152. 23/7/06.
- VARELA, Mirta (1994) *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en los medios y en la escuela*, Buenos Aires, Colihue.
- VARGAS, Natividad Abril (1999) *Periodismo de opinión. Claves de la Retórica periodística*, Madrid, Editorial Síntesis.
- VASQUEZ ROCA, Adolfo (2006/2007) "George Perec o la literatura como arte combinatoria. Instrucciones de uso" en: <http://www.margencero.com/articulos/articulos2/georgesperec.htm>
- VÁZQUEZ, Cristian (2007) "La "guerra al terrorismo" no perdona: hasta al Capitán América lo mataron por oponerse a Bush" en diario *Clarín*, Buenos Aires, 09/03/07.
- VÁZQUEZ LUCIO, O. (1986) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Tomos 1 y 2, Buenos Aires, Eudeba.
- VIADA, Mónica (2002) Tesis doctoral: "Géneros periodísticos de opinión. Una revisión acorde a los tiempos", Tenerife, España. Universidad de La Laguna.
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1994) *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- VIGGIANO, Essain (1971) *Adivinanzas cordobesas*, Córdoba, Dirección General de Historia Letras y Ciencia.
- VILLAGRA, Irene (2006) *Teatro Abierto y Teatrola identidad*, Universidad de Buenos Aires, Tesis de Licenciatura, Carrera de Historia (inédito).
- VILLALBA WELSH, Emilio (1986) "Cascabel" en AA. VV. *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- VILLORDO, O. (1983) *La Brasa en la Mano*, Buenos Aires, Bruguera.
- VIRASORO, Mónica (2005) "Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico", en *Revista Figuraciones*, N.º 3, abril. (www.revistafiguraciones.com.ar)
- VON SPRECHER, Roberto (1998) "Aventura y desventura de la historieta realista argentina" en revista *Umbrales*, Córdoba, año 5 n.º 9, Octubre.
- WADEL, Leonardo (1986) S/D en AAVV *Catálogo-libro de la Sexta Bienal "100 años de humor e historieta argentinos"*, Córdoba, Municipalidad de Córdoba.
- WAISMAN, L. (1995) "Tradición e Innovación en el cuarteto cordobés". En *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Pp. 123-134.
- WATSON, Stella (2002) *La cultura popular en El Quijote*, Facultad de Lenguas. UNC. (Mimeo)
- WATZLAWICK, Paul (1994) *Lo malo de lo bueno*, Barcelona, Ed. Herder.
- WATZLAWICK, Paul et al. (1973) *Teoría de la comunicación humana*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- (1981) *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* (Compilación y prólogo de Paul WATZLAWICK), Barcelona. Gedisa.
- WEIL, Simone (1953) *La gravedad y la gracia*. Bs. As., Ed. Sudamericana.
- WHITE, Hayden. (1992) *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- WOLF, Ema (2003) "Un héroe" en *El libro de los prodigios*, Bs. As., Norma. Colección Torre de Papel.

- ZAMUDIO, Luz Elena (1992) "Gregueruntas y preguerías" en AA. VV. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios latinoamericanos)*, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana.
- ZELEDÓN CAMBRONERO, Mario y PÉREZ IGLESIAS, María de los Ángeles (1995) *La Historieta Crítica Latinoamericana*, Costa Rica, Editorial Fernández Arce. Serie "Publicaciones del INADECC (Instituto Nacional de Comunicación y Cultura)", N.º 3.
- ZIZEK, Slavoj (1992) *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ZUBIETA, Ana María (1995a) "Modos de narrar lo nacional", en *Revista espacios de crítica y producción*, Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, N.º 13, dic.93-mar.94.
- (1995b) *Humor, nación y diferencias*, Rosario, Beatriz Viterbo.