

EL RUMOR

DEL HUMOR



*JORNADAS DE INVESTIGACIÓN:
INNOVACIÓN, RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES
EN LA CULTURA HUMORÍSTICA ARGENTINA*

Ana B. Flores
(Coordinadora)

El rumor del humor: Jornadas de Investigación: innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina / Ana Beatriz Flores ... [et al.] ; coordinación general de Ana Beatriz Flores. - 1a ed . - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1339-8

1. Humor. 2. Cultura. 3. Arte Latinoamericano. I. Flores, Ana Beatriz II. Flores, Ana Beatriz, coord.

CDD 306.47



EL RUMOR DEL HUMOR: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN: INNOVACIÓN,
RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA HUMORÍSTICA
ARGENTINA está distribuido bajo una Licencia Creative Commons
AtribuciónNoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

EL RUMOR DEL HUMOR

JORNADAS DE INVESTIGACIÓN: INNOVACIÓN, RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA HUMORÍSTICA ARGENTINA

Comisión organizadora (Grupo de Investigadores del Humor: GIH):

Aichino, María Celeste

Ávila, María Ximena

Flores, Ana Beatriz

Moreno, Marcelo Alejandro

Navarro Cima, Stella Maris

Ortiz, María Florencia

Referencistas:

Antonelli, Mirta

Barei, Silvia

Boero, Soledad

Boria, Adriana

Fassi, María Lidia

Gómez, Susana

Rotger, Patricia

Simón, Gabriela

Vaggione, Alicia

Diseño de tapa:

Pablo Gorostiaga

Corrección/edición:

Valentina Ríos

Las Jornadas tuvieron el aval académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Res. 225/2015), el apoyo del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Burnichón” y el financiamiento de la Secyt UNC.

EL RUMOR DEL HUMOR

JORNADAS DE INVESTIGACIÓN: INNOVACIÓN, RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA HUMORÍSTICA ARGENTINA

Índice

PRESENTACIÓN (Ana Beatriz Flores)	1
HUMOR POR HUMORISTAS	4
La construcción de un chiste (Ham Khan)	5
Consentido del humor (Elisa Gagliano)	11
HUMOR Y POLÍTICA EN DICTADURAS Y POSDICTADURAS LATINOAMERICANAS	13
El papel de lo irrisorio en la constitución de las identidades nacionales latinoamericanas (Cristian Palacios)	14
Memoria y posibilidades del humor (María Celeste Aichino)	38
Cien/Fuegos (Rocco Carbone)	59
HUMOR E INNOVACIÓN	94
Una explicación mediática y discursiva del origen y sobrevivencia de los programas cómicos posmodernos porteños (Damián Fraticelli)	95
Políticas de innovación en la cultura humorística: estrategias de desdiferenciación e inestabilidad (Ana Beatriz Flores)	124
HUMOR GRÁFICO	136
La geografía del humor gráfico actual: tensiones entre lo local y lo trans-cultural (Ana Pedrazzini y Nora Scheuer)	137
Periodismo y humor en el semanario <i>Caras y Caretas</i> : préstamos e innovaciones (María Ximena Ávila)	163

HUMOR ESCÉNICO ACTUAL	177
Reescrituras de <i>Hamlet</i> de Shakespeare en el teatro argentino del siglo XXI: el humor como espacio liminal (Laura Fobbio)	178
<i>Griegos</i> (2007-2016), una puesta en escena del teatro de Córdoba. Tragedia, humor y nuevos vínculos con el público (Adriana Musitano)	203
¿Un humor sin edad? Las fronteras de lo infantil en dos momentos históricos (Florencia Ortiz)	226
HUMOR Y LITERATURA	243
Concepciones de literatura en la escritura de Rodrigo Fresán. Una lectura de la parodia en el “Descenso a los cielos (Un exorcismo)” de <i>Vidas de santos</i> (Dana Botti)	244
El humor bizarro en <i>Peinate que viene gente</i> (Marcelo Moreno)	262
Vicente Luy y Nicanor Parra ante la ley. El discurso humorístico de la antipoesía en la poética de Vicente Luy (Marcelo Silva Cantoni)	272
HUMOR DE CÓRDOBA, ¿HUMOR CORDOBÉS?	285
Mariana Bonadero en Radio Universidad: Una mirada irónica a través de la ficción humorística (Pablo Iván Lomsacov)	286
No, si vuá, ¿cer estándap (Jorge Monteagudo)	309

Presentación

El rumor del humor, el título que elegimos para este libro, evoca ese discurso que se diluye, que se interna por laberintos o por orificios por los que se pierde, que se amolda a una concreción que se transforma; el lugar imposible, dice R. Robin a propósito del rumor¹, que se vincula a la vez con lo implícito y lo explícito, voces, índices de la pregnancia de lo ideológico. Cuando el rumor es del humor, como el aire que se expele en la carcajada, se mezcla en la atmósfera social, pasa a ser la oxigenación de una cierta comunidad. Su oxígeno y su signo. Un signo de lo reglado que es puesto en cuestión, de los discursos hegemónicos cuya habitualidad es expuesta con acento crítico, de la conflictividad yacente, de los clisés y estereotipos a exhibir y desarmar, del efecto de normalización a deconstruir. La vinculación del humor con el rumor es la que hace explícita la ley implícita pero doblemente torsionada: lo que muestra es su denegación, o sea la denegación de la norma, (por la ironía), su exageración (por la sátira y la caricatura), su imitación devaluadora (por la parodia) para desestabilizar lo normado.

Este libro contiene los intentos de explicar, describir ese fluido humoroso que en sus múltiples manifestaciones atraviesa la cultura en diferentes épocas y soportes.

Esos intentos se expusieron en las Jornadas de investigación que pretendieron dar cuenta de manifestaciones, de la innovación, rupturas y transformaciones, también lecturas de la tradición en la cultura humorística argentina y latinoamericana.

En ese intento nos reunimos los cazadores de humor con sus productores, con los humoristas, durante dos Jornadas intensas, reflexivas y también reideras. Cada una de ellas culminó con la conferencia de un Maestro: Oscar Steimberg disertó sobre "La historieta de todos los días. Sátira y humor en los bordes de la prensa periódica" y Jorge Dubatti sobre "Tradición e innovación en el humor teatral (casos de Buenos Aires, siglo XXI)".

¹ Robin, Regine: "El discurso del rumor y de la anécdota: la representación de la vida municipal de Valleyfield entre 1960 y 1970 según una decena de entrevistas", en *El discurso como objeto de la historia*, ed. Hachette, Bs. As, 1989.

Los artículos de este libro en su mayoría son la reelaboración, en extensión, intensidad y complejidad, de la mayor parte de las ponencias que compartimos y sobre las que departimos en las Jornadas. En ellos hay huellas de las discusiones y los interrogantes que, a pesar de la escasez del tiempo, campearon en las intervenciones de los participantes. Incluso de aquellas que quedaron en la oralidad y no forman parte de este libro. Porque en ningún momento dejó de estar presente que se trataba sobre las políticas del humor.

Fieles al precepto retórico de la *captatio benevolentiae*, iniciamos el libro con dos ponencias de humoristas que teorizan sobre el humor con humor gráfico, el de Ham, y con humor verbal literario, de Elisa Gagliano, con la esperanza de atrapar al lector. Les siguen intervenciones en las que los autores se interrogan sobre los alcances, posibilidades y límites de las políticas del humor en la construcción de identidades en dictaduras y posdictaduras latinoamericanas. Cristian Palacios lo hace en torno a *Inodoro Pereyra* de Roberto Fontanarrosa a partir del estudio de las estrategias según sean cómicas o humorísticas en diferentes momentos de la historia argentina; María Celeste Aichino se pregunta por las posibilidades de la risa en y sobre las víctimas de la dictadura y acerca de este período, para lo cual hace un recorrido por discursividades de plurales signos ideológicos, con lo que el ensayo se complejiza y profundiza transitando una dimensión ética. Rocco Carbone, por su parte, realiza un estudio sobre las historietas de Botti durante la dictadura de Stroessner en Paraguay para desmenuzar la ideología sexo-genérica de la política hegemónica a partir del sistema de la moda representado en el humor gráfico.

A continuación, siguen dos artículos que en el tercer capítulo sobre humor e innovación tienen por objetivo describir, interpretar y hasta cierto punto explicar los rasgos confluyentes de la estética humorística del presente, objeto escurridizo al observador que participa de la misma cultura. Damián Fraticelli lo hace sobre los programas televisivos porteños y Ana Beatriz Flores sobre la constelación formada por la literatura de Aira y manifestaciones del *stand up* de Córdoba, incluido el humor político.

El capítulo cuarto está dedicado al humor gráfico. Si bien en los dos primeros capítulos ya se trabaja con este tipo de humor, la especificidad del presente se debe a su focalización y ambos artículos lo hacen sobre caracterizaciones de dos momentos de la producción, con las especificidades que marcan las transformaciones genéricas. El artículo de Ana Pedrazzini y Nora Scheuer, “La geografía del humor gráfico actual: tensiones entre lo local y lo trans-cultural”, arma

su corpus con viñetas contemporáneas y el de Ximena Ávila, “Periodismo y humor en Caras y Caretas: préstamos e innovaciones”, con textos verbales periodísticos con humor.

A continuación el humor va al teatro en tres artículos que dan cuenta de la innovación que en el género produce el discurso humorístico: en el artículo de Laura Fobbio se señala la operación política crítica a partir de, sobre todo, el humor en la metateatralidad en varias versiones de *Hamlet*; en el de Adriana Musitano se desarrolla un intenso análisis de *Griegos* para responder la pregunta sobre la política de esta comicidad que perfora la tragedia desubicando al espectador en todos los espacios, desde el género a la geografía. Y por último, un tipo de humor que juega con los límites de lo infantil se despliega en el estudio contrastivo que Florencia Ortiz presenta a partir de dos producciones cordobesas: un programa televisivo en plena dictadura y una puesta contemporánea en clave payasa de *En familia* de Florencio Sánchez.

Si bien antes ya se habló de literatura, ahora esta discursividad específica cobra centralidad en las tres propuestas del capítulo que sigue: Dana Botti incursiona en la poética irónica de algunos textos de Rodrigo Fresán que parte del desafío de dar cuenta de la pregunta madre de la teoría literaria sobre la naturaleza de la literatura y lo hace desde el humor que la homenajea y se burla al mismo tiempo. Por su parte, Marcelo Moreno incursiona en un tipo de humor bizarro, que es un signo contemporáneo en la cultura humorística, al indagar sobre sus políticas en la producción de un conocido escritor cordobés, José Playo. Y por último, siguiendo también con la producción de Córdoba, Marcelo Silva Cantoni lee la poesía de Vicente Luy en su condición de antipoesía como irradiación de una similar postura de Nicanor Parra en tanto su humorismo es la estrategia de deconstrucción del orden, de la ley, de la cultura hegemónica.

Siguiendo con la producción cultural cordobesa pero esta vez pensando el humor radial y standapero, llegamos al final. Pablo Iván Lomsacov desmenuza con atenta mirada semiótica dos emisiones radiales en las que lee las evaluaciones sociales desde la intertextualidad irónica en la conformación de estereotipos de la sociedad cordobesa. Luego, Jorge Monteagudo cierra esta propuesta al recuperar el tratamiento del humor por humoristas con que le dimos inicio, esta vez focalizado en las nuevas manifestaciones del humor de Córdoba.

Ana Flores

Humor por humoristas

La construcción de un chiste

Ham Khan

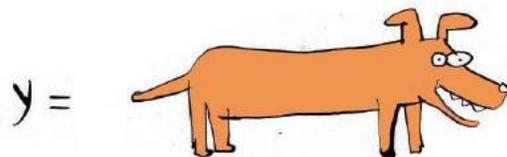
LA CONSTRUCCIÓN DE UN CHISTE

por 

$$x_n + y_n = ¡j!a!$$

donde x_n y y_n son propiedades de los objetos ó conceptos x y y y $x_n + y_n \neq$ combinación cotidiana

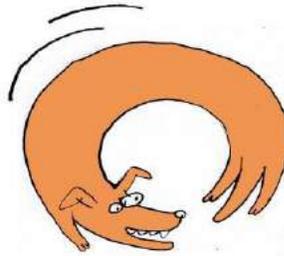
ej. 1



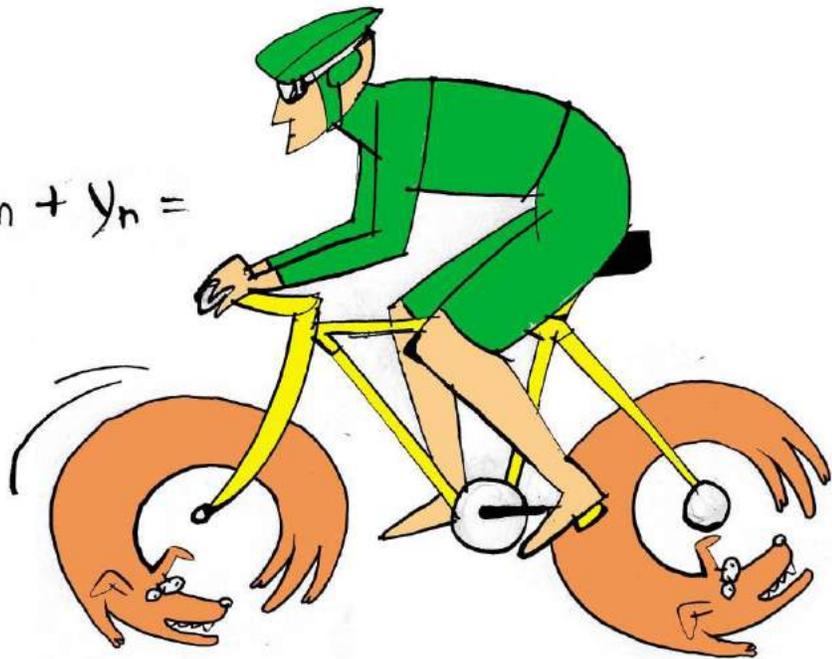
donde $x_n =$



y $y_n =$

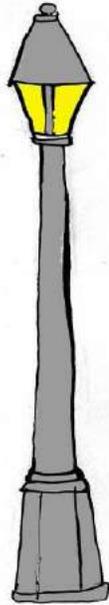


entonces $x_n + y_n =$

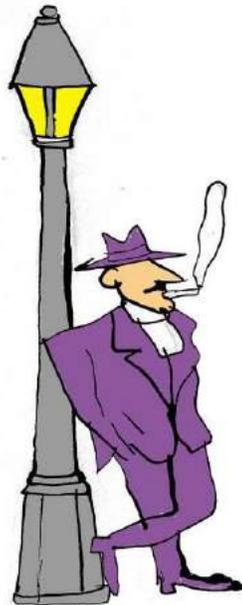


e). 2

$x =$



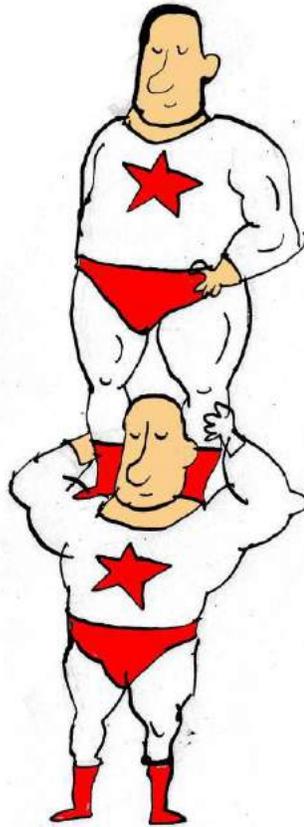
$x_n =$



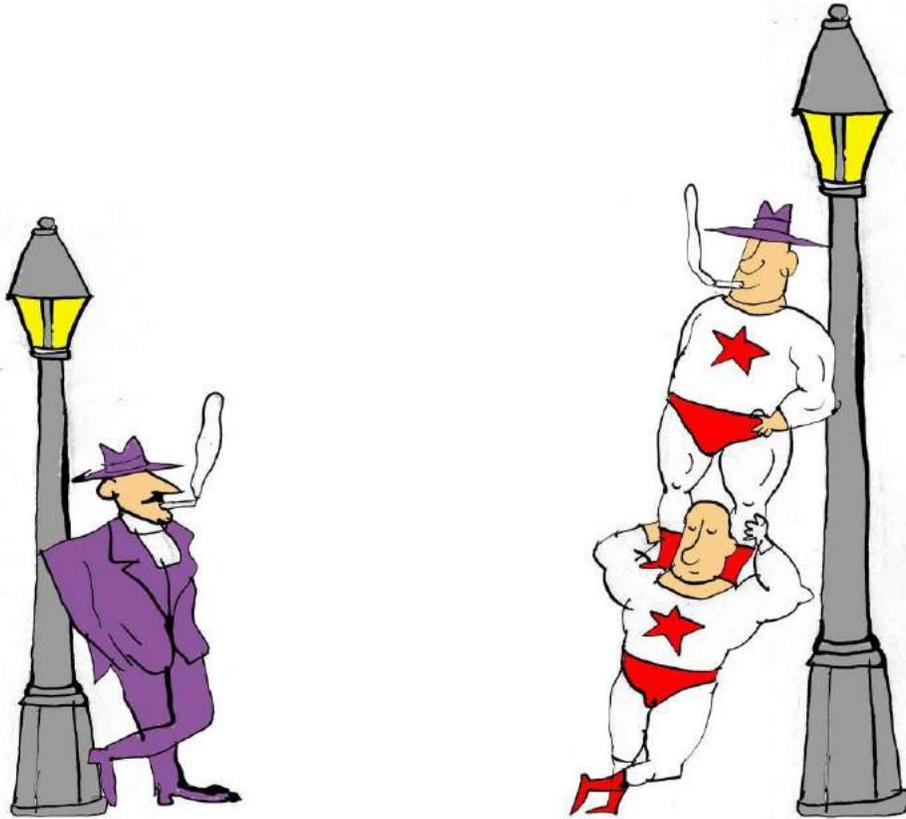
$y =$



$y_n =$



entonces $x_n + y_n =$



CONCLUSION: POR CADA x_n HAY UN y_n CUYO
COMBINACION NOS HACE REIR/REFLEXIONAR

Consentido del humor

Elisa Gagliano

*"Somos desiertos,
pero desiertos poblados de tribus,
de faunas y de floras".
Deleuze*

Escribir es nombrar. ¿Nombramos para qué? ¿Para vengarnos? ¿Para escaparnos? ¿Para hacer nacer? ¿Importa? Cuando decidimos nombrar decidimos inventar mapas. Un mapa dibuja líneas, las colorea. Algunas cerradas, otras menos. Un mapa no le hace preguntas a sus configuraciones orientativas, sino a quien lo observa. Un mapa le tiende la trampa al aventurero, para que camine el camino.

Pienso.

La solemnidad es enemiga del pensamiento. Cualquier intento de cristalización intelectual sustrae el agenciamiento en cuestión de la corriente. Del devenir. ¿Cómo ser pensadores, entonces, y no pescadores? ¿Cómo construir y deconstruir sentido desde el flujo y no desde la orilla? El humor podría ser no solo el objeto de estudio sino también su metodología, ya que necesariamente existe desde el movimiento contrario. Si la solemnidad estratifica, el humor necesita reconocer qué es lo que se ha quedado quieto, para romperlo, transgredirlo y faltarle el respeto. Es minoritario, porque necesita empujar los márgenes. Necesita construir engendros políticos/poéticos. El humor es demiurgo de monstruos, sabe cómo diluir la forma y elevar el fondo.

Como humorista transcribo preguntas que se configuran en muchas ocasiones desde el cuerpo. Las narro. Narrar lo que uno ve. Narrar lo que no se narra. Narrar para agarrar, ¿para sacar garras?

¿Cuál es la necesidad del humor, su urgencia?

La etimología de la palabra broma nos cuenta de moluscos marítimos que devoraban lentamente las maderas de los barcos hasta hacerles agujeros. Los inmensos navíos se volvían pesados por el accionar dañino de las bromas. La etimología entonces nos da la pista. El sentido del humor es terrorista, la única forma de resistencia de los pequeños. Un movimiento agrietado. Un ejercicio de desterritorialización del lenguaje, en pos de la desobediencia.

Si el afuera es espejo del adentro, la batalla se libra siempre con uno mismo. Aceptar la irrevocable derrota es el necesario comienzo de cualquier intento de comprensión.

Para ser humorista hay que olvidarse de ser gracioso, el trabajo está en otro lado. Se trata, más bien, de encontrar una mirada alegre y nihilista. Alegre por nihilista y nihilista por alegre. Reírnos del fracaso como sociedad, del fracaso ante la inmensidad del universo, ante la razón, ante los propios mecanismos de la comedia.

Al comienzo del libro *Las palabras y las cosas* Foucault cita este pequeño texto de Borges donde se lee "los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas". El filósofo reflexiona a propósito del texto sobre la angustia primaria que esta lista nos impone. Dicha angustia se emparenta con la imposibilidad de pensar lo mismo. Hay una lógica agrietada. Ninguna otra persona habría hecho esta clasificación simplemente porque no se le habría ocurrido de esta manera.

Encontrar nuestro propio lugar de reflexión, de ruptura de la lógica. Una manera personalizada de ver el mundo, puesto que el humor es humor en tanto sorpresa. La risa estalla porque no supimos entender el recorrido. Porque no lo vimos venir. Podemos ver para aprender, podemos aprender copiando, pero solo sobreviviremos a nosotros mismos, si inventamos algo.

¿Qué tengo para decir?

Será la pregunta insoportable y recurrente, que como ciudadanos/humoristas, no deberíamos dejarnos de hacer.

Humor y política en dictaduras y posdictaduras latinoamericanas

El papel de lo irrisorio en la constitución de las identidades nacionales latinoamericanas

Cristian Palacios*

atenalplaneta@gmail.com

Resumen:

El estudio de “lo irrisorio”, tal y como hemos denominado a la cualidad que comparten entre sí todos aquellos discursos que participan del campo de la risa, resulta de vital importancia para entender cómo se construyen y refuerzan los imaginarios de identidad. Estos imaginarios no sólo se configuran en el campo más acotado del llamado humor político, sino todavía más en el de otros géneros mediáticos que no se encuentran explícitamente relacionados con la política. En el curso de nuestras investigaciones, hemos determinado cómo ciertos humoristas paradigmáticos son adoptados por determinadas sociedades como los portavoces de sus maneras de “sentir” la política y de traducir en términos irrisorios la experiencia cotidiana. En efecto, si bien los discursos irrisorios que circulan en los medios parecen funcionar como aparatos de lectura de la realidad, que refuerzan ciertos estereotipos y contribuyen a crear un imaginario sociocultural delimitado, tal y como es posible observar en la última época de *Inodoro Pereyra*, es necesario considerar también la potencialidad de esos mismos discursos para poner en cuestión este imaginario, desmontando los mecanismos con los cuales se conforman las identidades nacionales. Es aquí cuando cobra importancia la distinción entre Discursos Cómicos y Discursos Humorísticos.

Palabras clave: Humor – Cómico – Identidades Nacionales – Análisis del Discurso - Fontanarrosa

* Doctor de la Universidad de Buenos Aires. Investigador del Instituto de Lingüística de la misma universidad. Becario Posdoctoral de CONICET.

1 – Introducción

En su clásico *Nations and Nationalism* (1988), Ernest Gellner sostiene que los nacionalismos, en tanto ideologías de unificación, anteceden siempre a la constitución de las naciones. Dicho de otro modo, el nacionalismo se apropia de las culturas y funda sobre ellas las naciones. La pregunta por las relaciones entre nación, nacionalismo y cultura supone una anterior que abre un interrogante sobre la cuestión temporal: ¿cuál es el elemento que funda a los demás? Algunos teóricos, como Benedict Anderson, rechazan las posiciones esencialistas que arraigan la nación en elementos objetivos y se inclinan a una definición constructivista: las naciones son artefactos fabricados por los nacionalismos. La pregunta por la nación expresada en *qué es una nación* puede ser entonces desplazada por otra: *cómo se construye la nación, a través de qué elementos llegan los individuos aislados de una determinada comunidad a sentirse parte de ella* (Anderson 2006; Rodríguez Pésico, 1993: 6-7).

Nosotros creemos que el análisis del discurso provee una herramienta poderosa para responder estas preguntas, entendiendo el término discurso como cualquier materialidad investida de sentido: “la noción de «discurso» designa, no únicamente la materia lingüística, sino todo conjunto significante considerado como tal (es decir, considerado como lugar investido de sentido) sean cuales fueren las materias significantes en juego (el lenguaje propiamente dicho, el cuerpo, la imagen, etc.)” (Verón, 2004: 48). Desde este punto de vista, y articulando los desarrollos de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso y las elaboraciones de la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón¹, nos detendremos en un tipo de discursos muy poco estudiados, pero que sin embargo resultan

¹ Estas disciplinas proponen un enfoque de la dimensión ideológica de los discursos, de modo tal que se abordan los textos como documentos a partir de una actividad interpretativa que busca articular lenguaje y condiciones socio-históricas.

fundamentales a la hora de pensar el modo en que se constituyen y se refuerzan los imaginarios nacionales de identidad: los discursos cómicos y humorísticos².

Según nuestro punto de vista, no se puede comprender el modo particular en que operan dichos discursos sin entender qué tienen de específico. Es por eso que dedicaremos la primera parte de este trabajo a resumir algunas de nuestras elaboraciones anteriores sobre el tema (ver sobre todo Palacios 2014) para pasar luego al análisis de un corpus de historietas de especial relevancia en la constitución del imaginario nacional argentino. Se trata de la tira diaria *Inodoro Pereyra* del humorista, dibujante y escritor argentino Roberto Fontanarrosa³.

Surgida como parodia del género gauchesco en general y del folklore vernáculo a comienzos de los años setenta en la ciudad de Córdoba, esta historieta de humor va cambiando de soporte y de medio hasta constituirse en una tira de publicación quincenal en el diario *Clarín*, uno de los periódicos de circulación masiva más importantes de la Argentina. Este pasaje que traslada al personaje de la aventura al sedentarismo se corresponde según nuestro punto de vista con un pasaje del discurso cómico al discurso humorístico que va transformando a este verdadero marginal en todo un símbolo de la “argentinidad” (“tan argentino como la birome y el dulce de leche”, según palabras de uno de sus comentaristas), en un contexto muy particular: la efervescencia de la dictadura militar más sangrienta de la argentina.

² La diferencia entre unos y otros será explicada más adelante, en el desarrollo del artículo.

³ Es importante mencionar que esta historieta, publicada originalmente en una revista humorística, se transforma a partir del año 1978 en una “daily strip” o tira diaria. Este tipo de género, muy popular en Argentina, es considerado indispensable en el discurso periodístico de la prensa gráfica. Esta clase de historietas no sólo son divertimentos sino que “comentan” las noticias de actualidad que el diario publica. El ejemplo más famoso, a nivel internacional, es *Mafalda*, del dibujante y humorista Joaquín Salvador Lavado (Quino).

En efecto, si bien los discursos irrisorios que circulan en los medios parecen funcionar como aparatos de lectura de la realidad, que refuerzan ciertos estereotipos y contribuyen a crear un imaginario sociocultural delimitado, tal y como es posible observar en la última época de *Inodoro Pereyra*, también es necesario considerar la capacidad de estos discursos para “vaciar” de sentido los mecanismos con los cuales las sociedades se piensan a sí mismas, desmontando dichos imaginarios. Es aquí cuando cobra importancia la distinción entre Discursos Cómicos y Discursos Humorísticos. Según hemos demostrado en nuestra tesis, esos modos constituyen dos tipos diferentes de subjetividad de la cual sólo la segunda es auténticamente moderna (véase Burucúa 2007, Palacios 2014).

Hemos seleccionado, para realizar el análisis, un *corpus* de historietas publicadas entre los años 1972 y 1974 (treinta y siete historietas) en la revista cordobesa *Hortensia*, en el momento de surgimiento y creación del personaje y un segundo *corpus* conformado por historietas publicadas en el diario *Clarín* entre los años 1978 y 1983 (ciento seis historietas), momento del retorno y transición a la democracia. El análisis, creemos nosotros, nos permitirá verificar la hipótesis de que los discursos irrisorios forman una parte indispensable de la constitución discursiva de la identidad nacional promovida por los medios y que los modos de ser cómico y humorístico se encuentran fuertemente imbricados en el imaginario de lo que implica “ser argentino”. Estos modos, además, según intentaremos demostrar, permiten apaciguar y hasta disolver los conflictos inherentes a toda constitución identitaria, en el caso de lo cómico; o al revés, en el caso de lo humorístico, hacerlos aún más evidentes.

Comenzaremos por explicar entonces qué es lo que entendemos aquí por “humor”, “cómico” e “irrisorio”.

2 – Lo irrisorio, lo cómico, lo humorístico.

Estos apuntes nacen de la idea, cara a Bergson (2012), de que la risa es un fenómeno fundamentalmente social e incluso –utilizando su expresión- “parroquial”. Al parecer existe algo así como una “comunidad de la risa” cuyos límites se encuentran demarcados por el entendimiento de ciertas bromas, chistes o incluso “guiños” intelectuales que unos pocos, los que pertenecen a dicha comunidad, comprenden y muchos otros, los que no pertenecen, no.

Para el caso de los discursos cómicos y humorísticos que circulan en los medios, es bastante frecuente que una sociedad se identifique con algunos humoristas que considera paradigmáticos y a los que adopta como portavoces de su manera de sentir y actuar la política. Se convierten entonces en “aparatos de lectura” de la realidad cotidiana. Son el necesario contrapunto de todo aquello que en una determinada comunidad socio-discursiva se construye como noticia. El estudio de esta clase de discursos, por lo tanto, resulta de vital importancia para entender cómo se construyen y refuerzan los imaginarios de identidad en América Latina, en general, y en Argentina en particular, dado que en la mayor parte de los casos la risa se ocasiona sobre un presupuesto que el humorista tiene en común con su público. Dichos presupuestos se legitiman como “aquello que todo el mundo sabe” y que quien pertenece a la comunidad “no puede no saber”. Pero además, y principalmente, aquello que mueve a la risa a ciertos individuos y por contraste, no genera risa en otros, ayuda a reforzar esos patrones de identidad desde una instancia que es aún más poderosa dado que se articula sobre una serie de afectos que los individuos comparten. Lo cómico y el humor no sólo contribuyen a la construcción de un hipotético ser nacional a través de símbolos, significados y discursos que nos representan sino también, y mucho más, por la identificación con aquellos que “ríen de lo mismo”.

Diferenciaremos en primer lugar, dentro del campo de la risa, dos modos distintos de actuar, hablar o dibujar a los que llamaremos, siguiendo una larga tradición, lo cómico y lo humorístico. Para el común de los teóricos lo cómico se identifica con todo aquello que hace reír y lo humorístico constituye sólo una suerte de subconjunto del primero. La cuestión de la distinción entre el humor y lo cómico, ha despertado a lo largo del tiempo apasionadas disputas. Hoy en día, por otro lado, ni siquiera los profesionales de la risa reconocen una especificidad del término. Se llama humorista por lo general a todo aquél que trabaja de hacer reír.

En realidad, un recorrido a vuelo de pájaro por aquellos textos que se ocuparon de separar ambos términos nos enseña que la distinción nunca ha sido demasiado evidente. Se trata, por lo tanto, de una operación crítica en todo similar a la que practica Baudelaire por ejemplo cuando distingue entre lo cómico absoluto y lo cómico significativo (Baudelaire 1855). Es decir, se trata de reconocer que hay diferentes maneras de hacer reír o que cuando observamos la realidad desde un punto de vista risible, podemos hacerlo de formas distintas. Esas formas podrían agruparse a grandes rasgos en dos grupos a los que podemos llamar cómico y humorístico. Lo cómico y el humor están en una relación, de igualdad. Ambos forman parte de un dominio más grande al que nosotros hemos denominado “lo irrisorio”.

Al anteponer el artículo neutro al adjetivo de “todo lo que mueve a risa y burla”, pero además “lo insignificante por pequeño” (D.R.A.E.), intentamos dar cuenta de un vasto dominio que incluye al humor y lo cómico, la burla, la sátira, el absurdo, la mueca, la ironía, todo aquello que se asocia al campo de la risa; pero también el discurso melancólico, sin el cual no sería posible comprender el humor. Irrisorio no es “lo que hace reír”, sino un modo particular de decir (o de actuar o de dibujar) que se separa de todo aquello que reconocemos como serio.

Se trata, por lo tanto, de una operación crítica que busca echar luz sobre la persistencia a lo largo de los siglos de algo así como una modalidad de todo discurso que adopta para cada tiempo y cada sociedad unas reglas bastante más específicas de lo que podría creerse. Esas reglas cambian y se modifican, pero también sobreviven y se perpetúan de un modo sorprendente. Nosotros creemos que gran parte del “fracaso” de la mayoría de los autores que han intentado definir el humor o la risa ha consistido en no saber diferenciar entre este modo del discurso y las operaciones y recursos que adopta para cada época histórica.

Si lo cómico parece construirse sobre la violación de ciertas reglas, no sería sino para restituir esas reglas, normalizándolas, diciendo entre otras cosas, por oposición, qué es lo normal y qué no. En cambio, lo humorístico se detiene sobre estas reglas tomándolas, aparentemente en serio, pero señalando la inevitable contingencia de toda norma, la falta que antecede al intento de concebir una determinada realidad. A diferencia del sujeto cómico, el humorístico se presenta como inabordable, inaprehensible, como aquél de quien nunca se saben, en verdad, sus intenciones. Mientras que lo cómico funda el universo de representaciones con las que construimos la realidad como universo de sentidos, lo humorístico, a la inversa, lo desmonta, dado que este, reconociendo la adversidad del mundo que lo rodea, se sobrepone a estas circunstancias a través de un rasgo de ingenio. O por el contrario, a través de un comentario gracioso exento del patetismo propio de la situación, señala todo aquello que en el universo de los hombres puede ser percibido como trauma: la muerte, lo absurdo de la realidad, la realidad misma, lo real. Esta segunda situación es la que puede observarse en el análisis de las historietas del primer período de *Inodoro Pereyra*, con respecto a ciertos objetos discursivos específicos como son la figura del gaucho y la mujer.

Finalmente, desde el punto de vista que nos interesa en este trabajo, podríamos decir que **lo cómico** toma sus materiales de un terreno ideológico común que comparte con su público, “un acuerdo ideológico básico” (Steimberg, 2013). Se da entonces un “efecto de

reconocimiento” que instaura una complicidad entre autor y lector. Este reconocimiento – que constituye uno de los aspectos esenciales de todo efecto ideológico (Verón, 2004: 106)- conlleva un doble resultado: el de *inclusión* del lector que pasa a formar parte del universo cultural del productor y se hace así “cómplice”; y el de exclusión de quienes no posean el conocimiento previo necesario. Ahora bien, aún en este segundo caso, para todo lector no familiarizado con el código, el “efecto de reconocimiento” subsiste. El lector o espectador de un chiste puede reponer un presupuesto ideológico que desconoce a partir del chiste mismo. Estos presupuestos resultan de crucial importancia a la hora de articular los imaginarios nacionales de identidad en un punto fundamental: el de las carencias con las que los individuos de dicha nacionalidad se identifican. Carencias, que por efecto de estos discursos, son reconocidas como evidentes. Volveremos sobre ello más adelante.

La característica principal de **lo humorístico**, por su parte, es que el discurso se separa de sí mismo: lo que se dice (o se dibuja o se actúa) en el humor, se dice ya distanciado de aquello que se dice. De ahí que la más radical y profunda virtualidad humorística consista en volver risible al humor mismo por su impotencia ante el sufrimiento humano. En este sentido, el humor, a diferencia de lo cómico, establece con ese “acuerdo ideológico” una relación de crítica consciente y explícita.

La hipótesis subyacente, por lo tanto, sería que lo cómico y el Discurso Cómico, contribuyen a consolidar los imaginarios de identidad con los que una determinada comunidad se piensa a sí misma y piensa, a la vez, al otro que la excede y la delimita. Esto sucede en un nivel inmediato, “parroquial”, como dice Bergson, pero también a nivel de una nación. Lo hace a través del efecto de reconocimiento que hemos mencionado y a través de los temas y tópicos que aborda. En el caso de los Discursos Cómicos, es decir, aquellas manifestaciones más profesionales e institucionalizadas de la risa, los comediantes llegan a veces a encarnar las maneras en que piensa una determinada clase social. Se convierten en portavoces del “sentir nacional”.

Mientras tanto, su contraparte, el humor, no podría, según estas reflexiones, contribuir a construir ninguna identificación, ningún sentido, porque actúa, justamente, como destructor de todo sentido. Sin embargo, lo humorístico sí puede ser el germen de una posible construcción identitaria que se funde sobre un vacío del sujeto de enunciación. En otro trabajo he intentado demostrar cómo muchas veces las clases subalternas se piensan a sí mismas a partir del humor, identificándose con aquello que el discurso hegemónico tiene para decir sobre ellas, llevando esta identificación al extremo. Esto sucede incluso en los casos más extremos, en el humor negro y el humor absurdo.

En la sección que sigue intentaré demostrar cómo Inodoro Pereyra, el simpático gaucho de historietas de Roberto Fontanarrosa, puede dividirse en dos períodos: en el primero, humorístico, va a constituir su identificación con los posibles lectores a partir de todo lo que no es, escapando a la denominación de todo lo que puede ser un gaucho y por extensión, un marginal y un subalterno. En el segundo, cómico, va a emplear la estrategia inversa, y podrá entonces ser identificado con lo que convencionalmente se entiende por ser un “argentino común”.

Pero además, lo que subyace a nuestra investigación es la posibilidad de dar cuenta de las capacidades del discurso humorístico para realizar operaciones de producción de una extrema profundidad política en terrenos en los que por lo general se cree que solo la Literatura o el Arte (con mayúsculas) pueden acceder. Nos proponemos, por lo tanto, comprobar cómo, desde el estricto territorio del humor, Fontanarrosa pudo decir cosas e intervenir en debates tradicionalmente reservados a otros dominios. Por ejemplo, la posibilidad de fundar a través de su personaje un “gauchesco urbano”, en palabras del poeta Leónidas Lamborghini, realizando desde la historieta lo que Lamborghini buscaba hacer desde la poesía (Lamborghini 2008 y 2003). Eso es porque el humor, según nuestro punto de vista, tanto como la ciencia, la filosofía o la literatura, es también una forma de considerar el mundo, distinta de aquellas. En este sentido, el estudio de las historietas de

Inodoro Pereyra, nos permiten no sólo relevar las estrategias que el discurso cómico elabora para habérselas con los imaginarios sociales de identidad, sino también la habilidad de lo humorístico para realizar su propia autorreflexión sobre ellas.

3 – El caso *Inodoro Pereyra*

Publicada por primera vez en el marco de la revista humorística *Hortensia*, la tira *Inodoro Pereyra* alcanzó un extraordinario éxito que la llevó a perpetuarse por más de 34 años, hasta la muerte de su autor. De *Hortensia* la historieta pasará a publicarse en la revista humorística *Mengano* (1974-1975), luego a la revista de actualidad *Siete Días Ilustrados* (1976 a 1978), para finalmente instalarse en *Clarín*, ya en ese entonces el matutino de mayor tirada de la Argentina. Se seguirá publicando en *Clarín* hasta el año 2007, año de la muerte de su autor. Es a partir de su incorporación en el periódico que la tira se transforma para pasar del modo humorístico al modo cómico y su protagonista comienza a constituirse entonces como uno de los personajes emblemáticos de la “argentinidad”. “Un argentino común” –dirá el mismo Fontanarrosa- que “ve transcurrir la actualidad con un asombro que se acerca al desconcierto” (Fontanarrosa 1998: 6).

A continuación analizaremos, en primer lugar, un *corpus* de historietas publicadas entre 1972 y 1974 en la revista cordobesa *Hortensia*, en el contexto de los movimientos políticos sociales que afectaron a esa provincia (el famoso “Cordobazo” de 1969 que llegó a compararse en su momento con el mayo francés) y que por extensión repercutieron en el resto del país. En una segunda instancia, analizaremos un corpus de historietas publicadas entre 1978 y 1983 en el diario *Clarín*, en el contexto de la dictadura militar argentina (1976-1983). El año 1978 es especialmente relevante por la celebración del mundial de fútbol en el que la dictadura intentaría dar una impresión de apertura hacia el interior del país y hacia el mundo. Si bien la represión, tortura y desaparición de personas no iba a

cesar hasta bien entrados los años ochenta, es a partir de esta relativa apertura que comienza a consolidarse en los medios una imagen identitaria articulada en torno a la oposición de un poder represor (un “nosotros los argentinos” opuesto a un “ellos” que detenta un poder del que ese “nosotros” no participa).

Por diversos procesos que han sido muy estudiados en la historia de la cultura argentina (ver por ejemplo Schwartzman 2013, Rama 1982, Ludmer 2000), el gaucho pasó de ser ese otro al que la literatura gauchesca dio por primera vez la palabra, a representar el paradigma de la argentinidad. Cuando apareció la primera tira en 1972, el gaucho ya era una imagen fuertemente cristalizada, no sólo por la literatura, sino también por el tango, el cine, la radio y la historieta. Fontanarrosa tomó esa imagen cristalizada y la transformó en parodia, pero una parodia llevada a tal extremo que no era ni podía ser vehículo de ninguna enseñanza moral, ni de ninguna identificación.

El primer episodio se publica en el número 24 de *Hortensia* de diciembre de 1972. Curiosamente, ese primer capítulo no es el primero, dado que se anuncia en continuidad con una serie que todavía no existe (Inodoro Pereyra el renegau en “Las tolderías de Trafal”). Cuando un poco más adelante se publique el primer tomo de los libros, el episodio que abrirá la antología será el segundo –titulado ahora “Cuando se dice adiós”- publicado originalmente en el número 25 de la revista sin título alguno. Este segundo capítulo ha sido ampliamente comentado, dado que reescribe, desde la parodia, una de las escenas claves de la *Ida*, el primer libro del *Martín Fierro*, aquella en que se cruzan dos órdenes de legalidad (la escena *borgesana* por antonomasia)⁴.

⁴ Uno de los temas principales de la obra de Borges había sido la posibilidad de darle la voz al “otro”, el marginal, el gaucho, el bárbaro. Así lo dice en su “Anotación al 23 de agosto de 1944”: “jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja” (Borges 1989).

“Cuando se dice adiós” es de hecho el nombre de una zamba folclórica de Jaime Dávalos y Eduardo Falú. Lo que sigue, sin embargo, poco o nada tiene que ver con la letra de aquella canción, salvo por el hecho de que se trata de una despedida. Se instaura un efecto de reconocimiento, pero el significado de aquél efecto, por así decirlo, permanece en suspenso. Poco importa si los lectores saben o no cuál es el sentido de aquella frase en su contexto original. Poco importa, además, si reconocen su procedencia. Lo que vale, en este caso, es que se ha generado una expectativa respecto de la huella de una denominación preexistente.

Una de las precondiciones de lo irrisorio es, como hemos dicho antes, la inclusión del receptor en una cierta comunidad, la de aquellos que son capaces de reír con lo que cuenta el comediante. Los que “entienden” el chiste (“entender” señala aquí una operación tanto intelectual como afectiva). Y por extensión, por supuesto, aquellos que quedan excluidos de dicha comunidad. El efecto de identificación es tanto más poderoso cuanto que se trata de grupos de individuos que comparten un afecto. Y todavía más para aquellos que, como en este caso, leen una revista en la soledad de sus cuartos. No es idéntico reír en el teatro o en una cena familiar frente al televisor, en un espacio donde las risas se alimentan unas a otras mutuamente, que la risa que surge mientras lee por cuenta propia, de manera independiente, cualquier individuo aislado. En este segundo caso, el efecto de inclusión es todavía más profundo y duradero, dado que se efectúa sobre personas cuya presencia física no condiciona al sujeto en ese momento.

Ahora bien, si nuestra hipótesis es correcta, no es necesario que, por lo menos en este caso, dichos individuos reconozcan específicamente la procedencia de la cita. Ni siquiera es más o menos gracioso. El efecto de sentido al que aquí se apela funciona de todas maneras. Incluso podría no haber tal referencia. El sintagma tendrá la apariencia de ser una

transformación de algo ya conocido, aunque en realidad no lo sea. Dicho de otra manera, en este segundo caso, **la parodia sería constitutiva del objeto parodiado.**

En el capítulo, Inodoro entra a una pulpería donde es sorprendido por una partida de soldados que vienen a enrolarlo para la guerra de fronteras (tal y como en el *Martín Fierro*) y él se resiste y pelea. En un momento de la pelea, uno de los milicos, se pasa al bando de su oponente. Aquí se hace referencia explícita al momento en que en *Martín Fierro*, el sargento Cruz se pone del lado del mismo Fierro anteponiendo dos órdenes de legalidad: la ley del Estado (del lado de la policía) y la ley no escrita del coraje (del lado de Fierro, que imprime la obligación de no permitir que un hombre pelee solo contra cuatro). En la historieta sucede lo mismo: “Alto, maulas, así no se mata a un valiente” (En el capítulo IX, estrofa 280 del *Martín Fierro*, leemos: “Y dijo: ¡Cruz no consiente / Que se cometa el delito / De matar así un valiente!”).

Cruz, tras la consiguiente masacre ofrece a Inodoro la posibilidad de huir a las tolдерías. La respuesta es conocida: “¿Sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original” (Fontanarrosa, 1998: 19). El cambio es considerable, porque aquí sí importa –y mucho– que los lectores reconozcan la procedencia de la cita. Sólo entonces podrán reponer el sentido cómico de lo que dice Inodoro y también cualquier otro sentido. No se trata ya, por lo tanto, de un mero murmullo de fondo.



La réplica de Inodoro es, antes que nada, un chiste. Y así debe ser leído por lo tanto. Pero que sea un chiste no nos impide, sin embargo, pensar qué lectura política “seria” podemos extraer de él. Nuestra hipótesis, aquí y más allá, es que lo que el proyecto que Fontanarrosa inaugura en este episodio, explícita o implícitamente, consciente o inconscientemente, de forma intencional o no, es la recuperación de una voz –que ya no es la del gaucho, sino la de las clases subalternas–, no para decir todo lo que ella es, sino por el contrario, para decir lo que no es y hacer surgir, en este vacío, el momento político de una nueva apropiación. La estrategia propia del modo humorístico, entonces, no será la de decir “yo no soy eso” sino la de jugar, exactamente, a serlo poniendo de relieve la naturaleza conflictiva de toda identidad.

Este procedimiento es llevado todavía más lejos en “¿A dónde vas, gringo?” (*Hortensia* n.º 48, enero de 1974). En este episodio Inodoro es “interpelado” de forma absurda por una familia de turistas norteamericanos que lo encuentra en la soledad de las Pampas. “Mira

Lucy, éste es un gaucho” –dice el padre- “es valiente y libre como el simún que azota sus barracas” y continúa, ante el temor de su esposa:

[Esposa]: por Dios, darlin, no te acerques mucho.

[Padre]: No ataca al hombre [...] Es manso, Peeble, dale galletitas, anda.

[Peeble]: ¿Qué tiene en la frente?

[Padre]: Una mordaza. Para no pensar en otra cosa que en su monocultivo de soja. Y esto que lleva encadenado en la cintura son dólares ¿ves Peeble? No usan tarjetas de crédito, pues las pierden jugando naipes de taba.

[Esposa]: Pídele que baile rayuela o malambo, darlin, o que imite al camello.

[Padre]: Haré algo mejor, dari, le tomaré una vista.

Como se ve, su explicación obtura por saturación todos los lugares comunes del discurso del exotismo sobre el subalterno, mezclando resabios de romanticismo (“valiente y libre”), animalización (“No ataca al hombre”; “es manso, Peeble, dale galletitas, anda”; “¡Cómo se pondrá Nicky cuando la vea! Tanto que presume con la foto que tiene con una foca...”; “Si esto es un gaucho... ¿los guanacos que son?”), sometimiento (“Una mordaza. Para no pensar en otra cosa que en su monocultivo de soja”) e indolencia (“No usan tarjetas de crédito, pues las pierden jugando naipes de taba...”). En este episodio se pone en evidencia la compleja dialéctica entre las palabras y las cosas en la obra de nuestro autor que es también, y además, la de la dimensión verbal e icónica del lenguaje de la historieta.

Aquí las cosas se niegan a someterse a esas palabras o mejor dicho, las palabras de los otros resbalan por sobre esa “cosa” que viene a ser Inodoro Pereyra. Frente a esta exasperación paródica de todos los procedimientos con que adjetivamos lo extraño, sólo

hay, del lado de Inodoro, un gesto mudo que semeja la mirada al público con la que el payaso remata su acción. Esa es la misma mirada que le dirige Eulogia a Inodoro en el episodio “De los deberes” (*Hortensia* n.º 30, marzo de 1973). Allí, es ella la extraña frente al universo masculino de Inodoro (universo que es también el de su autor). Un gesto en resumen, que, como dice Agamben, “hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” (Agamben 2005: 87). En ese gesto, según veremos, se instala el sujeto humorístico toda vez que no da lugar a réplica alguna por parte de Inodoro.

Algunos años más tarde, con el pasaje al diario *Clarín* este gaucho salvaje, violento, borracho y aventurero, va a transformarse en un personaje más simpático, sedentario, que apenas abandona los límites de su rancho, y que no puede permanecer un minuto callado, dado que la marcha del relato dependerá enteramente de los equívocos y juegos de palabras que irá desplegando en constante diálogo con su perro Mendieta. Este segundo Inodoro dialoga con las noticias de actualidad y hace comentarios *en serio* en un contexto político muy diferente.

Lo cómico puede adoptar dos estrategias diferentes. Puede, a la manera del bufón de corte, denunciar todo cuanto perjudica el orden sobre el que se sostiene buscando recuperar el estado más puro de ese orden, caído en desgracia por obra de algún agente específico o por la índole misma de la naturaleza humana, como es usual en el humor político. O bien, puede reírse de la serie de debilidades que caracterizan esa naturaleza y que sostienen también ese orden, identificando entre sí a sus miembros como parte indispensable de ese accionar. Es en este segundo sentido que *Inodoro Pereyra*, por ejemplo, identificaría a los argentinos de clase media, a partir de aquellas carencias de las que se sentirían, paradójicamente, orgullosos.

De este modo, la historieta constituye en aquella segunda etapa un “nosotros” (los argentinos) que se sustenta frente a algunos “otros” que son, alternativamente: los

extranjeros (brasileños, norteamericanos, rusos); los representantes de ciertas clases sociales, cuyas ideas y creencias no coincidirían con la de los lectores de la historieta, como representantes de la clase alta (aristócratas, oligarcas, “gorilas”⁵), de la clase baja (las clases más populares, representadas por los indios) o de otras clases (intelectuales, militares, políticos). Diametralmente opuesto al episodio antes analizado es entonces el titulado “El diablero malambiador” (Fontanarrosa, 1998: 333).

En ese episodio, nuevamente es un grupo de turistas pero esta vez “uruleños y brasiguayos” (deformación graciosa de “uruguayos” y “brasileños”) quienes vienen a observar una “exhibición de destreza crioya a cargo de don Inodoro”. Eulogia (su esposa) y el Mendieta (su perro) manifiestan su preocupación dado que Inodoro ha salido para el poblado “Di seguro que pa comprar un juego e’ boliadoras luminosas pa bailar malambo acrobático”. “¡Pobre don Inodoro!” –dice Eulogia- “ ¡Las cosas que hay que hacer pa ganarse el puchero! Ya me lo afiguro priesentándose como «El Diablero Malambiador» ¡Un Jorge Don de la argentinidadá for expór!”. Frente a lo cual Mendieta dice primero “Que Martín Fierro lo perdone” y después, “Mi tierra te están cambiando o te han disfrazáu que es pior”.

⁵ Así se denomina peyorativamente a los “antiperonistas”.



Como se ve, no es la existencia de una tradición lo que se pone entre paréntesis, ni siquiera aquello que a esa tradición se atribuye (las boleadoras, el malambo, el folklore). Lo irrisorio se construye aquí sobre la identificación de algunas carencias (“las cosas que hay que hacer pa ganarse el puchero”). De hecho, cuando Inodoro arriba finalmente desplaza el sentido de la denominación “destreza crioya” en dirección al mismo tipo de carencia: “Güeno, no sé cómo hice, pero con la paga e’ la quincena compré yerba, jabón pinche, gayeta y hasta duraznos en añbal. Si eso no es destreza crioya, Mendieta, que Tata Dios y la Patria me lo demanden”. Esta clase de “exhibición de destreza” no defrauda a los turistas latinoamericanos sino que muy por el contrario, se nos hace ver que era eso justamente lo que estaban esperando.

4 – A modo de conclusiones

Hemos intentado demostrar cómo lo cómico y lo humorístico, aunque de modo fundamentalmente diverso, cumplen un rol importantísimo en la constitución de los imaginarios nacionales de identidad. En el caso de lo cómico, identificando a su auditorio a través de elementos comunes investidos de cierta “coraza” emocional; pero también en el señalamiento de ciertas carencias de las que la comunidad se siente parte también. Inodoro, en su fase cómica, construye un “nosotros los argentinos” que se diferencia de una serie de “otros”: los extranjeros (brasileños, norteamericanos, rusos), los representantes de ciertas clases sociales “altas” (aristócratas, oligarcas), de clase baja (las clases más populares, representadas por los indios) o de otras clases (intelectuales, militares, políticos).

En el caso de *Inodoro Pereyra*, la asimilación identitaria que el personaje establecía con sus lectores era puesta en cuestión en los primeros años de la historieta (en su fase humorística) y pasa a reincorporar más adelante algunos de los elementos unificadores que constituyen dicha identidad, de manera que el personaje se transforma en el paradigma del ciudadano argentino medio (en su fase cómica).

En la historia cultural de la gauchesca, ese otro social que había sido el gaucho había ido transformándose paulatinamente en emblema de la identidad argentina, es decir, de aquello que configura a los argentinos como parte de lo mismo. Del mismo modo, también *Inodoro Pereyra* realiza este trasvasamiento desde aquella figura indefinible que se oponía a toda nominalización hasta ese personaje con el que sus lectores podrían identificarse como “argentinos comunes”. Ya no podrá ser el “renegado”, el “perseguido”, el “héroe”, será por lo tanto el chanta, el vivo, el “antihéroe”. Con su pasaje a *Clarín* el personaje se estabiliza:

ya no viaja, no tiene aventuras, no busca el amor de otras mujeres. Apenas abandona las inmediaciones de su tapera. Ya no “actúa”, opina. Ocupa una temporalidad sin tiempo, que admite las características y las figuras ancladas en el siglo XIX admitiendo a la vez comentarios de la actualidad circundante. Así sucede en los episodios publicados en ocasión del Mundial 78. Especialmente el episodio del 21 de junio de 1978 donde Inodoro alcanza el clímax del fervor patriótico:

¡Cuántas emociones juntas, Mendieta! El mundial, el día de la bandera, por dentro ando agrandáu como tortuga con patines”. Mendieta: “Con los nervios hoy se olvidó la escarapela, don Inodoro”. Inodoro: “Me basta mirar pa arriba, Mendieta (*Clarín*, 21 de junio de 1978).

No se trata sin embargo, ahora, de un anacronismo irrisorio (la súbita irrupción de un elemento contemporáneo en un ambiente histórico que provoca gracia) sino de una de las características propias de la historieta, tal y como se conforma en aquella época.

El caso *Inodoro Pereyra* constituye sólo un ejemplo de cómo los discursos cómicos moldean, refuerzan y configuran los imaginarios nacionales de identidad en Argentina al hacernos reír de ciertas carencias que identifican a los argentinos como parte de un todo que las padece. En este sentido, lo cómico disuelve lo que la identidad tiene de conflictivo. Aunque esta operación no tiene ninguna garantía de ser exitosa (los lectores o espectadores podrían sentirse ofendidos por aquello de lo que se les pretende hacer reír), suele ser bastante efectiva. Lo humorístico, por el contrario pone en cuestión dicha identidad, para demostrar todo lo que en ella hay precisamente de constructo. Aunque menos difundida, esta estrategia es también muy efectiva, toda vez que es el mismo sujeto de enunciación, en este caso, el que se pone a sí mismo entre paréntesis.

En este sentido es especialmente significativo el episodio “Los viernes de luna yena” (Fontanarrosa, 1998: 339), que pone en escena la narración de una “historia de aparecidos” por parte de una anciana en una noche de viento: “Era una noche más pior que ésta la noche en que se apareció el alma en pena del Porfirio Testuz. El viento silbaba entre los árboles”. Inodoro: “Güeno. Eso es común”. Anciana: “Sí, pero silbaba una marcha fúnebre”. El cuento sigue adelante para terror de la Eulogia y el Mendieta que se estremecen ante cada comentario. A Inodoro, por el contrario, no parece afectarlo. El tal Porfirio Testuz (nombre que juega con la paronimia Porfirio-Porfiado: “Porfiáu como gayo comiendo tripa”. Inodoro “Emperrado”. Anciana: “También eso”) era “séptimo hijo macho. Y en lugar de ser ahijado del presidente había preferido ser lobizón”. Al final, Eulogia muy asustada, camino a casa, pregunta “¡Ay, don Inodoro!... ¿No se asusta con las historias de aparecidos?”. E Inodoro: “¿Sabe qué pasa, Eulogia? Que hasta en eso nos han cambéau. Antes eran historias de aparecidos. Ahura son de desaparecidos. Y no son historias”.

Como se ve hay aquí un nosotros “nos han cambéau” y un ellos del todo claro presente en el sujeto tácito. Pero además, y sobre todo, la constatación de que los lectores que se identifican con este modo de ser del personaje saben que cuando Inodoro habla de “desaparecidos” no está hablando precisamente de fantasmas.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Anderson, Benedict (2006) *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Bajtín, Mijaíl (2003) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Alianza, Madrid.

Baudelaire, Charles (1855) “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”. En *Le Portefeuille*, julio 8, 1855.

Bergson, Henri (2012) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Presses Universitaire de France, Paris.

Burucúa, Emilio (2007) *La imagen y la risa. Las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Editorial Periférica, Madrid.

Eco, Umberto (1986) “Lo cómico y la regla”. En *La estrategia de la ilusión*. Editorial Lumen, Barcelona.

Fontanarrosa, Roberto (1998) *20 años con Inodoro Pereyra*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

Freud, Sigmund (1990) *El chiste y su relación con lo inconsciente*. En *Obras Completas*, Tomo VIII. Amorrortu editores, Buenos Aires.

Gellner, Ernest (1983) *Nations and Nationalism*. Blackwell, Oxford.

Hernández, José (2001) *Martín Fierro*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Lamborghini, Leónidas (2008) *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Emecé, Buenos Aires.

Lamborghini, Leónidas (2003) “El gauchesco como arte bufo”. En Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2. La lucha de los lenguajes*. Emecé, Buenos Aires.

Ludmer, Josefina (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Libros Perfil, Buenos Aires.

Maingueneau, Dominique (2009) “Auteur et image d’auteur en analyse du discours”. En *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], n.º 3. Disponible en: <http://aad.revues.org/660> (consultado el 01-12-2015).

Palacios, Cristian (2014) *El discurso humorístico. Aproximaciones al estudio del humor y lo cómico*. RGC Libros, Buenos Aires.

Palacios, Cristian (2013a) “El lugar del payaso: la construcción de un *ethos* irrisorio en la obra historietística de Fontanarrosa”. En *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Lingüistas*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Palacios, Cristian (2013b) “Algunos abordajes al fenómeno de la risa en las artes”. En *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Palacios, Cristian (2012) “Notas sobre el humor, lo cómico y los imaginarios nacionales”. G. Vázquez Villanueva, M. Burello et N. Bermúdez, *Imaginario y nación: episodios, discursos, conceptos*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Palacios, Cristian (2011ª) “Hacia una caracterización de los discursos cómicos y humorísticos”. En *Actas del V Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y II Jornadas Internacionales de Discurso e Interdisciplina*. Universidad Nacional de Villa María, Córdoba.

Palacios Cristian (2011b) “Un caso particular de la comprensión. Sobre un aspecto teórico del análisis del discurso a partir de una teoría de lo irrisorio”. En *Actas de las I Jornadas de Jóvenes Lingüistas*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Pêcheux, Michel (1978) *Hacia el análisis automático del discurso*. Gredos, Madrid.

Pêcheux, Michel y Gadet, Françoise (1984) *La lengua de nunca acabar*. Fondo de Cultura Económica, México.

Pereira, Priscila (2011) *Entre a épica e a paródia. A (des) mistificação do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau*. Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

Pollock, Jonathan (2002) *¿Qué es el humor?* Paidós, Buenos Aires.

Rama, Ángel (1982) *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Rodríguez Pérsico Adriana (1993) *Un huracán llamado progreso: utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. OEA, Washington.

Schvartzman, Julio (2013) *Letras gauchas*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Steimberg, Oscar (2001) “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”. En Revista *Signo & Seña* 12, 99-117.

Traversa, Oscar (2005) “Apuntes acerca de lo cómico fotográfico”. En *Figuraciones* [Online] n.º 3, abril de 2005. <http://revistafiguraciones.com.ar/> (consultado el 01-12-2015).

Traversa, Oscar (2009) “Notas acerca de lo reidero en las tapas de las revistas”. En *Figuraciones* N.º 5, agosto de 2009. [en línea] <http://revistafiguraciones.com.ar/> (consultado el 01-12-2015).

Vazquez, Laura (2009) “En el comienzo hay un muerto...: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana”. En *Diálogos de la comunicación*, n.º 78, Enero-Julio 2009.

Verón, Eliseo (2004) *Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Buenos Aires

Memoria y posibilidades del humor

María Celeste Aichino¹
mcaichino@hotmail.com

Resumen:

Este trabajo busca responder, o más bien multiplicar las preguntas, en torno a la pregunta realizada por Martín Kohan en una entrevista respecto de “¿Cuándo podremos reírnos de la ESMA?”. Buceo a lo largo de estas páginas para ver si efectivamente nadie ríe de los desaparecidos, en qué términos ríen quienes ríen de ellos, qué tipo de humor es conveniente que se desarrolle en torno a la historia reciente o incluso si es conveniente que todos nos riamos de la ESMA. Para ello he tenido en cuenta diversas posturas respecto de la última dictadura militar (lecturas que la condenan e incluso algunas que la defienden y celebran), tomando además perspectivas que la consideran parte de una violencia que se proyecta muchos años hacia atrás y otras que cuestionan la apropiación por parte del kirchnerismo de la causa de los desaparecidos.

Palabras clave: memoria - desaparecidos – risa – políticas del humor – antagonismos.

¹ Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Letras en la misma institución, con beca de CONICET. Forma parte del Grupo de Investigadores del Humor desde el año 2010.

En una entrevista realizada a Martín Kohan por Silvia Hopenhayn, el escritor y estudioso plantea una pregunta inquietante. Allí, a partir de su elección de la obra de Mariana Eva Pérez, *La princesa montonera*, como una de las tres representativas de la literatura de democracia; Kohan se pregunta por las posibilidades de reírnos de los desaparecidos. Literalmente, se pregunta: “¿cuándo vamos a poder hacer chistes sobre la ESMA?” (Kohan: 2013, 34). Kohan insiste en una concepción no frívola del humor, define a la risa como diagnóstico social, como aquello que permite “calibrar en qué punto estamos como sociedad respecto de la tragedia” (Kohan: 2013, 36).

Carlos Gamerro agrega que en el caso de *La princesa montonera*, lo que la narradora propone es no reírse para tapar el dolor, sino reírse con el dolor, reírse del dolor, del culto del dolor que buscan imponerle, se ríe para desarticular el pacto que nunca firmó “nosotros sufrimos por ustedes y ustedes se compadecen de nosotros, y todos contentos” (Gamerro: 2015).

No profundizaré demasiado sobre este aspecto, porque más que la risa de los familiares aludidos en el “nosotros”, me interesa que consideremos la posibilidad de la risa en esos “ustedes” que se compadecen e incluso en esos otros en los que ni siquiera cabe la compasión. Me interesa que pensemos las posibilidades o no de la risa en la sociedad y los tipos de risa que se puede y conviene esperar al respecto.

Algunas cosas han *cambiado* entre el momento en que presenté este trabajo en las Jornadas organizadas por el Grupo de Investigadores del Humor y el envío definitivo del escrito para su publicación. Fundamentalmente, un *cambio* político, la finalización de 12 años de gobierno kirchnerista debido a su derrota en las urnas. El 11 de diciembre de 2015 asumió el nuevo presidente, Mauricio Macri, del PRO, bajo el lema “cambiamos”, de ahí las cursivas en las palabras anteriormente utilizadas. Intentaré incorporar y dar cuenta de algunas particularidades surgidas en los últimos meses, tanto medidas oficiales como algunas emergencias discursivas importantes para el tema que trataremos.

*

Para abrir un frente de discusión, empezaría por cuestionar el plural de la pregunta de Kohan. Cuando dice “¿cuándo vamos a poder hacer chistes sobre la ESMA?”, ¿a quiénes se refiere? Creo notar en su entrevista, como en muchos de los trabajos sobre literatura y memoria, o sobre memoria en general, que los autores tienden a pensar de una manera un tanto etnocéntrica, extendiendo las que son consideraciones de un sector intelectual a la sociedad en su conjunto.

Aquí saltaremos a una cuestión más general que me preocupa últimamente. Tengo la sensación de que la gran cantidad de obras (literarias, periodísticas y académicas) que abordan la cuestión de la militancia setentista y de la última dictadura militar parecen estar dirigidas a un público ya configurado, el de aquellos que tienen una idea previa, un posicionamiento respecto de la Historia reciente que implica el repudio a los golpes militares y cierta simpatía hacia ideologías de izquierda o, al menos, una actitud benevolente o humanista que lee a los desaparecidos como víctimas. Por el contrario, para aquellos sectores de nuestra sociedad que leen este período desde la teoría de los dos demonios, en el mejor de los casos, o que abiertamente defiende el accionar de las Fuerzas Armadas, resulta difícil pensar que estén dispuestos a leer estas novelas en donde, más allá de los matices, la simpatía y la empatía se dirigen hacia la víctima del terrorismo de Estado. Digamos que se ha escrito y debatido mucho sobre estas cuestiones, pero parece haber ámbitos sociales impermeables a estas discusiones, sea por falta de interés o por tener una versión de la historia incompatible con dichos debates.

Se ha hablado de una transformación en la representación de la figura del desaparecido en la literatura argentina de los últimos años, desde la víctima angelical, inocente, a la reivindicación de la dimensión militante y política de dichas personas². Sin embargo, no

² Analía Capdevila (2009) habla incluso de una cristalización y estereotipación de la figura del militante en dos novelas recientes: *Villa*, de Luis Gusmán (1996) y *Dos veces junio*, de Martín Kohan (2002). Se trata de “militantes heroicas [en ambas novelas los personajes militantes son mujeres] que resisten los tormentos más atroces para no delatar a sus compañeros (...). Son figuras en cierto modo sacrificiales (...). Personajes sin duda estereotipados, simple prototipos”. Aprovecho esta cita para señalar cierto etnocentrismo intelectual al cual aludí más arriba cuando Capdevila habla de que “Leídas desde el presente [del kirchnerismo, aclaramos],

existe un consenso acerca de cómo configurar esta dimensión militante. Al respecto, es interesante recuperar las palabras de Lila Pastoriza, quien advierte:

Una memoria de los desaparecidos que los recupere como militantes que dedicaron su vida al logro de una sociedad justa e igualitaria (afirmación con buen nivel de acuerdo básico pero que reclama precisiones) es compatible con varias narrativas: la que los idealiza y transforma en héroes inalcanzables, la que en la misma línea reivindica políticamente sus proyectos de entonces, la que no se detiene en éstos ni en sus prácticas sino que acentúa sus valores personales – generosidad, entrega, opción por la justicia y la equidad–, la que se plantea una aproximación crítica a sus prácticas militantes que cuestione incluso sus supuestos e implicancias políticas. Se trata de un debate en curso. No pocos sostienen que es esta última opción –descarnada, politizada, polémica– la que ofrece la posibilidad de rescatar hacia el futuro la implicación en cambiar la sociedad que marcó a la generación militante, mientras, por el contrario, la reivindicación en bloque que levanta acríticamente sus proyectos y prácticas conduciría a esa mistificación heroizante que, en palabras de Jacques Hassoun, impide toda posibilidad de transmisión (Pastoriza: 2008).

Esta coexistencia de diversas representaciones del desaparecido no sólo se verifica en la literatura y otras expresiones artísticas (el cine es especialmente productivo al respecto), sino también en manifestaciones políticas, como las marchas del 24 de marzo, donde se dividen las columnas entre los sectores afines al Frente Para la Victoria, donde los familiares (H.I.J.O.S. y Madres, sobre todo) van a la cabeza y, por el otro lado, sectores críticos (hasta hace poco, oficialismo) conformados por partidos y organizaciones políticas, además de sobrevivientes y familiares de desaparecidos, que reivindican la lucha de los

hay en estas novelas (...) un anacronismo evidente. Y esto se debe a que ellas trabajan sobre materiales que hoy forma parte de la memoria colectiva, que son sus lugares comunes. Tal vez no ocurría lo mismo en el contexto en que estas novelas fueron escritas”. Me encantaría darle la razón, pero me parece que más que formar parte de una memoria colectiva, estas representaciones pueden ser lugares comunes de un discurso oficial que nunca dejó de estar amenazado por el discurso contrario, el cual se ha manifestado más abiertamente en los últimos meses.

militantes desaparecidos y proponen mantener vivo el espíritu revolucionario que poco tendría que ver con los gobiernos que se sucedieron en democracia³, aunque haya diferencias notables respecto de las Juntas Militares. Asimismo, ciertas afirmaciones de funcionarios nacionales macristas (el ministro de Cultura, Darío Loperfido asegurando que los desaparecidos no fueron 30 000, como si el número y no la calidad de desaparecidos fuera lo importante⁴); la exhibición cual guiño de la fotografía de Mauricio Macri por parte del represor Héctor Pedro Vergéz en plena audiencia de la Megacausa de La Perla⁵; el ataque a la Mansión Seré⁶; el editorial del diario *La Nación* en el que se llama a la “reconciliación de los argentinos”⁷; la visita del presidente estadounidense Barak Obama el Día de la Memoria⁸ y la negativa de Macri a recibir a las Madres de Plaza de Mayo con la excusa de “no tener tiempo”⁹ son todas acciones que se permiten leer en términos de un “resurgimiento” o “revitalización” de la derecha golpista, y por tanto también dan cuenta de la existencia de otras “interpretaciones”, ante lo cual sorprende el llamado a hacer una sola marcha para el próximo 24 de marzo por parte de la agrupación de filiación kirchnerista

³ Un ejemplo paradigmático de esta postura es la sostenida por José Haidar Martínez, hijo de uno de los líderes de la organización Montoneros (Ricardo René Haidar, desaparecido probablemente en noviembre de 1982), en los juicios de la E.S.M.A. En esa ocasión, Haidar hijo propone una lectura de la guerrilla setentista que excede el período de proscripción del peronismo y que estaría arraigada en más de 200 años de historia argentina, entre sectores y movimientos populares y fuerzas conservadoras que abogan por el privilegio de sectores oligárquicos. Reivindica a la figura de su padre como un luchador que sabía en qué bando correspondía luchar, al mismo tiempo que rechaza la denominación de “víctima” por entender que se trataba de una decisión consciente y reserva esta condición exclusivamente para el momento en que fue secuestrado, al considerar que el límite de toda *guerra*, incluso de una guerra “sucía”, es el respeto a la integridad de las personas. Propone a su vez ampliar el término desaparecido, entendiendo que no sólo hubo desaparecidos en el período que se juzga sino que aún en la actualidad hay desaparecidos por causas socioeconómicas, con lo que recupera la idea de que el enfrentamiento entre pueblo y sectores exclusivos y excluyentes persiste, a la vez que rescata la coherencia de ciertos sobrevivientes que mantuvieron el espíritu de lucha siendo que “lo que se exterminó aquí fue un proyecto de país” y no sólo los cuerpos de los militantes desaparecidos. Por último, distingue a su abuela respecto de las Madres de Plaza de Mayo, en tanto que ella, a diferencia de aquellas, sí habría avalado y apoyado la lucha de sus hijos.

⁴ <http://www.infobae.com/2016/01/26/1785606-dario-loperfido-en-argentina-no-hubo-30-mil-desaparecidos>.

⁵ <http://www.cba24n.com.ar/content/un-imputado-del-juicio-la-perla-exhibio-una-foto-de-macri-0>

⁶ <http://www.infonews.com/nota/265182/atacaron-el-ex-centro-clandestino-mansion>.

⁷ <http://www.lanacion.com.ar/1847930-no-mas-venganza>.

⁸ <http://www.telam.com.ar/notas/201602/136601-obama-visitara-la-argentina-el-23-y-24-de-marzo.html>.

⁹ <http://www.lanacion.com.ar/1865419-estela-de-carlotto-le-pedimos-una-reunion-a-macri-y-nos-dijo-que-no-tenia-tiempo>.

Patria Grande, en tanto parece que se alude a una instancia en la que el enemigo común resurgiera y las diferencias de los últimos tiempos debieran quedar en segundo plano¹⁰.

Incluso hay un estereotipo del “familiar de desaparecido”: “Para el discurso oficial, los discursos mediáticos, los de las organizaciones de derechos humanos, el sujeto ideal será siempre el joven que desconfía de sus padres, se hace el test de ADN, se reencuentra con su familia de origen, adopta gozoso su nuevo nombre y apellido; no se le exigirá que denuncie a sus apropiadores ante la justicia, pero será aplaudido si lo hace” (Gamerro: 2015). La literatura y el cine serán, como Gamerro destaca, el lugar en el que los hijos (puntualmente) pueden ejercer “el derecho a no tener sentimientos elevados, sino los mismos sentimientos de todo el mundo; el derecho a no estar a la altura de las circunstancias, el de no asumir el papel que la sociedad espera de ellos, sino el que se les da la gana, como todo el mundo”, y es lo que ocurre, por ejemplo, en *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-*, donde “El derecho a reír, a asumir poses frívolas, a jugar con el lenguaje son formas particulares que asume (...) un reclamo más general de los “hijos”: el de un lugar de enunciación, de pensamiento, de sentimiento por fuera del romance que el discurso estatal, las organizaciones de derechos humanos y el periodismo construyen, y sus lectores y espectadores reclaman, romance que tuvo su más reciente capítulo en el reencuentro de la titular de Abuelas de Plaza de Mayo, Estela de Carlotto, y su nieto Ignacio Hurban Carlotto. Nada de malo tienen estos finales felices, excepto que se los convierta en modelo obligado, en portadores del mandato de que todos sean tan felices como éste” (Gamerro: 2015).

**

La polarización ideológica del mercado literario (un nicho de mercado específico para los textos sobre la memoria de los setenta y otro sector consumidor no interesado en estas cuestiones), por ponerle un nombre, a la que hice referencia más arriba se corresponde a una concepción política más general. Me refiero a que desde el 2003 en adelante, el discurso político ha ido favoreciendo cada vez más las construcciones binarias e irreductibles del “otro”, donde se vuelve imposible la complementariedad o el diálogo. Si

¹⁰ <http://patriagrande.org.ar/slider/y-si-el-24-de-marzo-hacemos-una-sola-marcha/>.

bien sabemos por Eliseo Verón que el antagonista es un constituyente indispensable de todo discurso político (1987), los grados de oposición pueden variar considerablemente y en nuestra época predomina un discurso virulento hacia otro que se considera irrecuperable. En el momento en que presenté la ponencia en el discurso entonces oficialista (el kirchnerismo) ese otro eran los genocidas, el grupo Clarín, los fondos buitres, los oligarcas, los “profetas del odio”¹¹; en el momento en que reescribo este trabajo, los macristas tratan a cualquier opositor de kaka, kuka(rachas), choriplaneros¹², etc.; mientras que los opositores (kirchneristas o no) los tratan de globoludos¹³ y de ignorantes o ingenuos con todas las variantes agraviantes imaginables. Cabe destacar el ingenio y el humor presente en estos epítetos, donde los juegos de palabras son moneda corriente pero donde los agravios están lejos de tener el efecto carnavalesco y festivo que Bajtín (2003) atribuyó a estos recursos en las plazas durante la Edad Media y el Renacimiento.

Para volver a la pregunta de Kohan desde el reconocimiento de esta bipolaridad en la construcción social de la memoria, podemos repreguntar: ¿es cierto que nadie ríe de la ESMA?, o incluso ¿quiénes ríen de la ESMA? Muchos estudiosos de lo histórico y lo social han coincidido en que la década kirchnerista implicó particularmente una profundización de dicha politización de características polares donde todo punto decisivo acerca de acciones políticas del presente o de lecturas del pasado generaron enfrentamientos y binarismos que se pueden verificar tanto en los discursos presidenciales como en las repercusiones mediáticas de dichas políticas estatales. Si la imagen que se ha elegido para representar esta “política de la memoria” es la fotografía del expresidente Néstor Kirchner retirando el cuadro de Videla de las paredes de la Casa Rosada, es sintomático que una de las primeras informaciones que se difundieron luego de la asunción de Mauricio Macri haya sido la supuesta restitución de las figuras de los presidentes de facto en la galería presidencial de la

¹¹ Esta expresión es utilizada frecuentemente en el programa televisivo “678” para referirse a la oposición del kirchnerismo y es el título de una obra de Arturo Jauretche publicada en el año 1957.

¹² El epíteto apunta a englobar a los simpatizantes del kirchnerismo con beneficiarios de planes sociales y el “chori” hace referencias a los “choripanes y cocas” con los que supuestamente los gobiernos populistas o los políticos en general compran votos y adhesiones.

¹³ El término hace referencia a la campaña electoral de Mauricio Macri, durante la cual se repartía globos amarillos, lo que fue tomado como símbolo de la vacuidad de la “revolución de la alegría” propuesta durante dicha campaña.

página web oficial de la Casa Rosada y la polémica que se suscitó a partir del editorial publicado por el diario La Nación el 23 de noviembre (apenas confirmada la victoria electoral del PRO sobre el FPV) titulado “No más venganza”, donde se llama a la conciliación con los militares comprometidos en las desapariciones, se repone la teoría de los dos demonios y se compara a los desaparecidos de la última dictadura militar con los terroristas responsables de los atentados a Francia en días precedentes¹⁴.

Asimismo, las redes sociales permiten que nos asomemos al territorio de la opinión pública sin necesidad de consultoras ni mediadores de ningún tipo, y en este espacio, sobre todo en comentarios a noticias, uno puede leer esta voz políticamente incorrecta que argumenta de manera solemne y otras veces de forma cómica (en el sentido de que busca complicidad y pretende motivar la risa de quien lee) no sólo contra el kirchnerismo, sino hacia ese pasado militante con el que se emparentó discursivamente. Es la línea discursiva que breva en la versión militar que acusa a agrupaciones de derechos humanos de una visión parcial de la historia o directamente de una falsificación y los (auto)ubica a los responsables de las desapariciones como perseguidos “por los derrotados de ayer en la guerra justa y necesaria (...), hoy encumbrados –ebrios de rencor y de venganza- en los más altos cargos del gobierno nacional y provincial...” (palabras del ex General Domingo Bussi en el año 2007, citado en Pastoriza: 2008).

En los comentarios a noticias que tienen como protagonistas a Madres, Abuelas o HIJOS, se pueden encontrar ironías que hacen referencia a la versión de que los desaparecidos están de “vacaciones” en Europa o que estas organizaciones se “llean de plata” gracias a su causa. Encontramos memes¹⁵ en los que se muestra una fotografía de Hebe de Bonafini con el pañuelo característico y con una Ferrari roja detrás, con una

¹⁴ <http://www.lanacion.com.ar/1847930-no-mas-venganza>. Dicho editorial, que fue repudiado incluso por periodistas trabajadores del medio, acusaba una necesidad práctica de los Kirchner de contar en 2003 (luego de una victoria electoral apretada) con alguna bandera de contenido emocional, mientras antes hubieran mirado hacia otro lado. Este mismo reclamo se hace desde algunos sectores de derechos humanos y da cuenta de cómo una lucha sostenida en los años puede dividirse, multiplicarse y resignificarse en cualquier momento, en función de exigencias de nuevas coyunturas.

¹⁵ Los memes son imágenes estabilizadas por su uso repetido, que sirven de soporte para diversas variantes (textos que la acompañan).

imagen ploteada del logo de Madres de Plaza de Mayo y el “Nunca más” con la tipografía característica del libro de la CONADEP, bajo el lema “Nunca más... en colectivo”.



El programa radial humorístico de Diego Capusotto, *Lucy in the sky with Capusottos*, parodia dicha postura en uno de los bloques en el cual un radioescucha llama a un programa radial (la radio dentro de la radio) bautizado “Hasta cuándo”. Se trata de un programa amarillista en el que las noticias tienden a sembrar el terror y donde se intercalan llamadas telefónicas de oyentes que impelen a ser un “país serio” como Estados Unidos, donde si no les gusta un presidente, lo asesinan o donde se mide en términos catastróficos la derrota de la selección argentina frente a la boliviana por 6 a 1. En la primera emisión del programa ya existía este bloque, donde otro escucha llamaba al programa acusando de “montonero” y pidiendo la renuncia de distintas figuras políticas: primero sobre Néstor Kirchner, luego Cobos, Carrió, etc. A lo largo de los programas esto fue cobrando una dimensión cada vez más desopilante, extendiéndose el epíteto de “montonero” a cualquier personaje, cayendo en el absurdo total. Tomemos algunas líneas del programa del 21 de junio de 2009: “Señor montonero Scioli, renuncie. Montonero Tinelli, renuncie. Renuncien todos. Montonero Casius Clay, devuelva el título. ¡Re-nun-cien todos! Muy bueno el programa”; “¡¿Hasta

cuándo vamos a tener que soportar al montonero Marley y su programa de televisión?! ¡La televisión está llena de montoneros! Esos chicos, de “Casi ángeles”, ¡todos montoneros! ¡Cris Morena es Cris Montonera! Muy bueno el programa”; “Todo empezó cuando llegaron los montoneros de Queen a la Argentina. ¡Qué bueno que el montonero Mercury murió! Ahora faltan los otros tres. Muy bueno el programa, Arnaldo”¹⁶.

Quería hacer este (larguísimo) paréntesis sólo para introducir la duda respecto de las operaciones frecuentes que los intelectuales realizamos al equiparar “lo social” a nuestras concepciones políticas y para que consideremos la existencia de estas otras manifestaciones humorísticas (incluso puede encontrarse humor negro entre los opinólogos y comentaristas “feisbuqueros”).

Lo que subyace a estos chistes es la discusión acerca de las políticas del humor, de los efectos posibles, de las posiciones que el humor puede mantener respecto de la Ley. Si en este caso consideramos que la Ley es el *statu quo*, aquello contra lo cual luchaban las organizaciones armadas en los sesenta y setenta, las acciones militares representaron la Ley (fuera de la Ley por violar los derechos humanos, pero Ley en el primer sentido mencionado) y el humor que se pone al servicio de esta postura es un humor cómplice de la Ley, que no la pone en cuestión sino que la reafirma y fortalece.

Creo que es ineludible pensar hoy qué posibilidades se abren (se abrieron), cuando un Estado de derecho, democrático, elegido popularmente, hace Ley la reivindicación de dichas *subversiones del pasado*. En una conferencia colectiva brindada a fines de septiembre de 2015 en el Centro Cultural Haroldo Conti (que justamente funciona en el ex centro clandestino de detención de la ESMA), Eduardo Jozami advierte acerca de los riesgos esto que entraña. Especialmente destacamos sus palabras respecto de que “[aunque sea] fácil entender que la decidida actitud de los presidentes Kirchner para terminar con el

¹⁶ El bloque se repetía en muchos de los programas, desde el primero emitido. Estos ejemplos fueron tomados de la transcripción publicada en el blog: <http://dialogandodemiconmigo.blogspot.com.ar/2009/06/hasta-cuando-por-diego-capusotto.html>, y puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=yN8HnkPW2U8>.

ciclo de la impunidad haya acercado a la mayoría de los militantes de los derechos humanos a las posiciones del gobierno, debemos ser muy cuidadosos en evitar cualquier identificación que dé un sello partidario a nuestras tareas. Ello conspiraría contra la creación del clima adecuado para el avance de nuestras reflexiones y, sobre todo, para la mayor convocatoria de los intelectuales y artistas. En momentos en que se abre una nueva coyuntura política en el país [se refiere al inminente balotaje, que daría como presidente a Mauricio Macri], esta amplitud que reclamamos para el movimiento de derechos humanos y para los espacios de memoria puede ser aún más necesaria para convocar a sectores más amplios de la sociedad” (Jozami: 2015, transcripción mía).

Respecto de la literatura y del arte en general, Carlos Gamerro, argumenta que “lejos de ahogar la pluralidad o de obturar la diversidad de voces, como muchos auguraban, esta intervención del estado y del sistema legal contribuyó a liberarlas: la literatura, el cine, las artes visuales, que hasta ese momento debieron hacerse cargo de los reclamos insatisfechos, del dolor y de la injusticia, quedaron en libertad de seguir su propia lógica y a adentrarse en terrenos donde los discursos institucionales no podían seguirlos” (Gamerro: 2015).

De todas maneras, no podemos dejar de mencionar que esta postura (de apropiación por parte de un gobierno democrático de la causa de los desaparecidos y la orientación de ciertas lecturas en una dirección determinada) es fuertemente cuestionada por la izquierda contemporánea en términos de hipocresía y traición, por entender que los derechos humanos se siguen violando, ya no con secuestro y tortura (aunque a veces también estas prácticas se denuncian como subsistentes), sino de nuevas maneras, tales como el no reconocimiento del derecho a un ambiente sano o el no reconocimiento de identidades originarias que reclaman el acceso a tierras que les fueron sustraídas.

Durante las jornadas, el humorista político Emanuel Rodríguez propuso pensar al humor político como aquel que adhiere a un proyecto político concreto. Puntualmente reconoce nuevas representaciones de humor político en aquellos que se proponen abiertamente como kirchneristas y se ríen de la oposición partidaria y de las adhesiones que producen en

ciertos sectores de la sociedad¹⁷, mientras que arriesga la provocadora afirmación de que lo que tradicionalmente se consideró “humor político” (por ejemplo, Tato Bores), no sería propiamente político sino antipolítico, ya que ataca a la clase política como un todo y alimenta una desconfianza que desanimaría cualquier adhesión política concreta y cualquier participación de quien se sintiera interpelado por esa visión negativa de la política.

Creo que esta postura se presta para una fuerte crítica, ya que entender la política como el juego democrático y partidario implica ya adherir a un tipo actual de juego político, y en el marco de lo que estamos pensando en relación con la memoria de los desaparecidos, implica adherir a una visión idealizada de las aspiraciones políticas de los militantes (la propuesta de un mundo más justo) sin atender a las acciones concretas, a los medios utilizados y a las maneras en que se entendía ese “mundo mejor”, maneras muy diferentes a la democracia representativa y partidaria que se terminó imponiendo por la fuerza.

Esta es la lectura que Alejandro Horowicz realiza al hablar de una “democracia de la derrota”, donde la experiencia de la dictadura imprimió un cambio profundo en el pueblo argentino, que permite entender que, a pesar de las sucesivas y profundas crisis y descontentos generados durante el gobierno de Raúl Alfonsín, este no “cayera” sino que apenas adelantara las elecciones. Esta capacidad de soportar crisis como nunca antes había ocurrido en nuestro país se debe precisamente a un cambio en la sociedad argentina, una desmovilización a través del terror, que impidió la rebelión abierta en ese momento y que marcó el rumbo político de un país cuyos sectores populares soportan ajuste tras ajuste sin mayor resistencia. Esto se debe a que las medidas económicas implementadas durante la dictadura de 1976 a 1983 (impuestas mediante el terror directo), dieron como resultado un “vencedor absoluto”: la burguesía (frente al proletariado que engrosó las filas de desocupados y subocupados). El gobierno militar fue el encargado de implementar esas medidas que convenían a la burguesía con la aquiescencia de la sociedad civil. Una vez implementado este nuevo modelo económico, reducidos los cuadros políticos sindicales y

¹⁷ Rodríguez menciona como ejemplos su propio espectáculo de stand up, los sketches emitidos en el programa televisivo “Más vale tarde” (conducido por Max de Lupi, entre los que se destacan: Telma y Nancy, La Campera y Máximo Ortiva Facho), las puestas en escena de las payasas Pérez Correa, entre otros.

populares combativos, desarticulada la resistencia a la explotación capitalista más salvaje; la dictadura dejó de ser necesaria y pudo hablarse de un retorno a la democracia y de una reconciliación de los argentinos, desligándose la burguesía de su responsabilidad política y rechazando toda posibilidad de hablar de los beneficiarios económicos directos del terror de Estado instaurado en el período anterior. Es por eso que Horowicz insiste en que los desaparecidos son un problema del presente, en tanto:

(...) sostener [que el Proceso] ‘perjudicó a todos’ equivale a borrar de un plumazo los intereses de clase. Los beneficiarios del “Proceso”, los tenedores de la deuda externa depositada en los bancos extranjeros, hallaron la forma más sutil para enmascarar su victoria: el juicio a los nueve comandantes (Horowicz: 2012, 340).

Lo que vino luego es apenas una continuidad por otros medios de esa victoria política y económica de la burguesía. Los partidos políticos que hasta 1979 no condenaban la masacre que estaba cometiendo el gobierno de facto, se rasgan luego las vestiduras pidiendo las cabezas de quienes fueron los responsables de instalar el modelo conveniente para las clases privilegiadas. Los juicios no serían más que una farsa y los militares un chivo expiatorio para desviar la atención de los verdaderos responsables y las verdaderas causas de dicha violencia. De esta manera, la memoria se reduce a “los desaparecidos” y no a los aspectos económicos del Proceso, y se juzga a los responsables directos para que los “indirectos” sigan gozando sin cuestionamientos de los beneficios obtenidos.

Más aun, hay posicionamientos políticos que exceden la consideración de la memoria restringida a la última dictadura militar y proponen ampliar la cronología no sólo para incluir las acciones de la Triple A (actuante desde 1974), sino releer como “Estado desaparecedor” al mismo Estado argentino moderno que se fundó sobre la aniquilación de los pueblos originarios mediante la “Campaña del desierto”. Mario Rufer analiza el reclamo

realizado en ocasión de la recuperación de la ESMA como espacio de la memoria en el año 2004. En aquel entonces, uno de los líderes del Movimiento Indígena Argentino pidió la inclusión de los pueblos originarios en el futuro Museo, por entender lo siguiente:

Este golpe de Estado que conmemoramos es la continuación del colonialismo, que sigue hoy con el avance sobre nuestros recursos naturales. Avances contra el pueblo Mapuche en el sur, los Ava Guaraníes y Kollas en las Yungas. Avances que el estado nacional impulsa (...) Esto no es problema de indio o no indio, sino de todos los habitantes. (...) El 24 de marzo para nosotros es la continuidad del primer genocidio en estas tierras, que fue con la llegada de Colón. Es consecuencia de eso. Nosotros consideramos que hoy por hoy ese genocidio no termina. (...) Para nosotros no se resuelve haciendo un museo en la ESMA (Rufer: 2010, 26).

Dicho reclamo fue desatendido, bajo la excusa de que así se perdería la especificidad de lo que se buscaba recuperar en dicho espacio, un emblema de la última dictadura militar e inicio del proceso de metonimización que comenzó a regir sobre los términos “memoria” y “derechos humanos” para referir exclusivamente a las violaciones de derechos humanos cometidas por las Juntas militares durante la última dictadura.

Considerar el humor político o la política restringida al juego partidario de la democracia representativa implica naturalizar un modo de funcionamiento político como el único válido y reivindicar desde esta democracia la figura de los desaparecidos implica cometer el anacronismo de pensar que los ideales de dichos militantes se han visto realizados en un gobierno que busca apropiarse de dicho pasado: el kirchnerismo. Del lado de uno de los sectores opositores al kirchnerismo, el macrismo, actualmente a cargo del gobierno nacional, esta estrategia de superposición parece haber sido triunfante, ya que los pedidos de reconciliación y la acusación de “curro” que recae sobre los familiares de desaparecidos

y sobre espacios de la memoria y organizaciones de derechos humanos parecen todas dirigidas hacia el kirchnerismo, como si no existieran otras posturas y lecturas distintas respecto de ese pasado y a las consecuencias que tuvieron sobre nuestro presente y nuestras posibilidades en el futuro.

En uno de los encuentros organizados por la Secretaría de Cultura de la Nación bajo el lema “La cultura argentina, hoy” entre 2005 y 2006, Osvaldo Delgado, Rep y Horacio Fontova coincidían en señalar cierta decadencia del humor argentino, que habría sido nivelado “para abajo” por diversos motivos. Delgado afirmaba en aquel debate que “la degradación del humor [es] correlativa a otras degradaciones que, a mi entender, se han producido severamente en nuestra Argentina durante la década del 90: la degradación del nivel de la cultura, de la educación, de la salud, etcétera. Esto también se observa[ría] en el humor y en el chiste, porque hay una forma de lo cómico de la posmodernidad que no está relacionada con el respeto del otro, con compartir con el otro, sino que está gobernada por una posición cínica o canalla. Efectivamente, la misma degradación del lenguaje es correlativa con la del humor y con la denigración del estatuto de sujeto a partir de una política y de un orden económico establecido, y queda al servicio de garantizar una ideología y un modo de operación al servicio de los grandes capitales” (2007: 41). Me parece que esta puede ser una de las respuestas a la pregunta “¿por qué ríen quienes ríen de la Esma?”.

Otra respuesta a esta pregunta y a por qué no podemos convencer a ciertos sectores de que no ríen de la Esma, al menos no con esa risa canallesca, es lo que se ha denominado “la muerte de los grandes relatos”, es decir, que hoy no podemos hablar en nombre de ninguna “revolución” o de ningún valor absoluto. Ni siquiera los “derechos humanos” parecen revestir en muchos sectores el espíritu de universalidad que se le busca imprimir, ya que para muchos sectores no toda vida humana valdría por sí misma ni valdría lo mismo.

Esto último se percibe, sobre todo, en los enunciados que tienen como objeto la cuestión de la “inseguridad” en el sentido restringido de robos y asaltos, algunas veces seguidos de

asesinatos. Cuando se publican noticias de robos, asaltos, asesinatos para robar, los comentarios del público lector en gran medida suelen apuntar al pedido de eliminación del presunto culpable, instigaciones y justificaciones de la pena de muerte, crítica a la justicia supuestamente injusta en la que un ladrón entra por una puerta y enseguida sale por la otra (en referencia a que las condenas tardan en llegar, no son lo suficientemente duras y que muchas veces se reducen o se deja libre a los culpables sin que cumplan con el castigo que les correspondería). En las noticias en las que se anuncian casos de justicia por mano propia o linchamientos, los comentarios suelen ser laudatorios, se justifican bajo la presunción de que “algo habrán hecho” y que “quien mal anda, mal acaba”. En ambos casos, se critica a “los defensores de derechos humanos”, quienes no se preocuparían por las víctimas de asaltos sino siempre por esos sujetos (presuntamente) delincuentes que no merecerían ser considerados humanos y a los que incluso se animaliza bajo el epíteto de “ratas” o “lauchas”.

El humor (si aceptamos considerarlo tal) muchas veces aparece bajo el recurso del meme, donde la foto de Violencia Rivas es utilizada en uno de sus aspectos (el enojo excesivo y las ansias de destrucción) para resignificarse, por ejemplo, con la frase “Lo que sobran no son negros / lo que faltan son rifles”, siendo “los negros” los siempre presumidos culpables, a quienes se les atribuye habitualmente la pertenencia a clases bajas, en una estrategia que se conoce como “criminalización de la pobreza”.



Otro meme que se repite, y aquí es donde me parece representativo pensar la asociación que se produce entre los pedidos de mano dura (necesaria para estos “comentadores”) y

figuras claves de la última dictadura militar. En este tipo de publicaciones aparece frecuentemente un meme con la fotografía del ex General y presidente de facto, Jorge Rafael Videla, con la frase “Dejémmelos a mí unos días que yo los enderezo” o “Volvé, Videla, te perdonamos... por lo que dejaste sin terminar”.



Podemos ahora volver a la pregunta de Kohan pensándonos del lado de quienes no reímos de la Esma, a quienes coincidimos en repudiar a los responsables de las desapariciones, apropiaciones y desmantelamiento social y económico de nuestro país. Creo que en parte la respuesta a la pregunta de Martín Kohan y a por qué no podemos (aún) reír de la ESMA está en la falta de respuesta institucional que vivimos durante muchos años y que apenas recientemente comienza a repararse. Me refiero a que tantos años de indultos e impunidad hacían sentir a militantes y simpatizantes que el objeto de la risa éramos nosotros. Por otra parte, desarrollé a lo largo del trabajo la inestabilidad existente en torno a la representación de los desaparecidos, un consenso acerca de ella podría contribuir también a que como sociedad elaboremos cómicamente esta herida, pero creo que lejos estamos de alcanzarlo.

Por otra parte, Kohan ve al humor como una herramienta para “calibrar en qué punto estamos como sociedad respecto de la tragedia”. Desde la lectura psicoanalítica de Raúl Vidal, quien equipara nuestro horror argentino al horror del exterminio nazi y hace uso de algunas de las muchas reflexiones filosóficas que dicho Holocausto despertó, se diría que “estamos en un tiempo en que lo que “vende” no es el héroe, sino la caída del héroe; y si después de tropezar el héroe se levanta una y otra vez, una vez más, y otra más, mucho más visible y valioso parece ser el inminente fracaso en su recuperación. Se dice “qué bien que se lo ve”, pensando en “cuánto durará”. Y es que las tragedias ya no son las de Shakespeare o Sófocles. Una tragedia necesita de un coro con entonación ética; y en estos tiempos, a lo sumo, podemos llegar a saber de catástrofes, o de crímenes en el que la función del coro ha desaparecido para dar lugar a la clack, o al “otro tema”, en una cadena de imágenes” (Vidal: 2006, 36).

La reapertura de los juicios y las condenas efectivas a los genocidas cambió profundamente las posibilidades de mirar y resignificar ese período de nuestra historia, una literatura que ríe de la militancia setentista¹⁸ es, creo, en parte, consecuencia de este cambio en las políticas de la memoria. Probablemente más adelante sea posible la risa (no derechosa) en torno a la ESMA por la que se preguntan Mariana Eva Pérez y Martín Kohan. Quizás podamos, luego, restituir ese coro que Vidal considera extinguido para recuperar la tragedia y eventualmente elaborar cómicamente estas heridas.

Una vía puede ser la que propone Daniel Feierstein, quien participó de un debate¹⁹ acerca de qué características debía tener el nuevo espacio de la memoria de la ESMA. Allí, este investigador sobre prácticas genocidas sugirió dar espacio en la representación de los desaparecidos a los diversos actos de resistencia, mínimos pero muy valiosos, para evitar que se imponga una representación de los presos (y posteriormente desaparecidos) como víctimas disminuidas y silenciadas. Esta recomposición de la cotidianeidad de los presos permitiría pensar en las posibilidades que la solidaridad y hasta ciertos destellos de humor

¹⁸ Por mencionar sólo algunas de las obras que actualmente trabajan de manera humorística la militancia de los setenta podemos mencionar *La vida por Perón*, de Daniel Guebel o las novelas *La aventura de los bustos de Eva* y *Un yuppie en las columnas del Che Guevara*, ambas de Carlos Gamerro.

¹⁹ Fue organizado en la Universidad de Buenos Aires en el año 2004.

ofrecen para superar la parálisis que genera la dimensión horrorosa de la tortura y muerte, de la impotencia del militante en situación de encierro y despojo total. Digamos que si el museo que se construye logra dar cuenta a quienes lo visiten de esta dimensión solidaria y humorística, la fábula sería: “si algunos fueron capaces de todo eso en medio de la experiencia concentracionaria, quiere decir que es mucho más lo que puede hacerse fuera del campo [de concentración, el centro clandestino de detención], que la parálisis social no es nuestro destino obligado” (Feierstein en AA. VV.: 2004, 18).

Como para polemizar un poco más y, nuevamente, sin tener una respuesta definida al respecto, me gustaría que reflexionemos acerca de una variante de la pregunta de Kohan: “¿es conveniente que riamos (todos) de la Esma?”. ¿No implicaría un consenso tal acerca del pasado que se aplane la productividad que desde este lado todavía tiene ese pasado para pensar nuestro presente y futuro? ¿O se trataría de una elaboración que nos encontraría como “ciudadanos maduros”, dispuestos a vivir en democracia, tal como hicieron los alemanes al repudiar el nazismo, aunque cada tanto se vuelquen nuevamente hacia la derecha cuando parecen molestarles los inmigrantes pobres que los invaden desde el “tercer mundo” para robarles sus fuentes de trabajo?

Reformulo la pregunta: ¿de qué manera conviene que nos riamos de la Esma?

Bibliografía:

AA. VV. (2004) *La representación del genocidio en los lugares que funcionaron como centros clandestinos de detención durante la última dictadura. El debate de la ESMA*, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.

Batín, Mijaíl (2003) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza editorial, Madrid.

Capdevila, Analía (2009) “Realismo, memoria y testimonio” en Vallina, Cecilia (ed.). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Beatriz Viterbo editora, Rosario. Disponible en: <http://www.lectorcomun.com/descarga/172/1/realismo-memoria-y-testimonio.pdf> (las citas son de esta versión sin numeración de las páginas).

Delgado, Osvaldo; Fontova, Horacio; Rep, Miguel (2007) “Humor”, en Osvaldo Pedroso (comp.), *Debates en la cultura argentina 3*, Emecé Editores, Buenos Aires.

Gamerro, Carlos (2012) *La aventura de los bustos de Eva*. Edhasa, Buenos Aires.

Gamerro, Carlos (2011) *Un yuppie en la columna del Che Guevara*. Edhasa, Buenos Aires.

Gamerro, Carlos (2015) “Volveré y seré ficciones”, Intervención en “Arte y Memoria”, junto a Albertina Carri, Gerardo Dell’Oro y Eduardo Jozami, conferencia de cierre del VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 26 de septiembre de 2015. Disponible en: <http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=66>. Consultado en febrero de 2016.

Guebel, Daniel (2008) *La vida por Perón*. Booket, Buenos Aires.

Horowicz, Alejandro (2012) *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*, editorial Edhasa, Buenos Aires.

Jozami, Eduardo (2015) Intervención en “Arte y Memoria”, junto a Albertina Carri, Gerardo Dell’Oro y Carlos Gamerro, conferencia de cierre del VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 26 de septiembre de 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=VGUBP8_BFqk&feature=youtu.be Consultado en febrero de 2016.

Kohan, Martín (2013). Entrevista realizada por Silvia Hopenhayn y publicada en *Ficciones en democracia. Conversaciones con Silvia Hopenhayn*, Planeta, Buenos Aires.

Pastoriza, Lila (2008). “Hablemos sobre la memoria”, disponible en: <http://www.revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=23>. Consultado en febrero de 2016.

Pérez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-*, Capital Intelectual, Buenos Aires.

Verón, Eliseo (1987). “La palabra adversativa”, en AA.VV. *El discurso político*. Hachette, Buenos Aires.

Vidal, Raúl (2006). “Tensión”, en Gazzera, Carlos y Surghi, Carlos (2006). *Ficciones del horror literatura y dictadura*, Ediciones Recovecos, Córdoba.

Cien/Fuegos

Rocco Carbone¹
rcarbone@ungs.edu.ar

Resumen

Este trabajo ensaya una definición teórica de la categoría *humor* y luego se ocupa de abordar una serie humorística de Fiorello Botti, un dibujante y humorista paraguayo (1921-2010). La serie grafica la primera *razzia* que la dictadura paraguaya implementó sobre la comunidad homosexual asuncena en 1959. Lo que la investigación pretende formular es qué lectura ideológica se puede hacer de esas visualidades, nexadas con un evento sociopolítico luctuoso. El trabajo se encarga de reconstruir el contexto de producción de las viñetas, la *razzia* y la ampliación del léxico stronista con el objetivo de formular una primera lectura del relato visual de Botti. Posteriormente, se detiene en la ampliación de otra categoría teórica –sexopolítica– para formular una suerte de “intermezzo anal” que servirá para referirse a la “degeneración” en su doble realización de degenerado/*degenerizado*. En la segunda parte, se ocupa del sistema de la moda en tanto lugar de producción de diferencia sexogenérica. Ahí pone en foco especialmente una prenda: el pantalón, una suerte de segunda piel que sigue las sinuosidades del cuerpo representado para enfatiza su “ano-rmalidad”. Y las conclusiones finalmente se detienen (más bien) en cuatro apuntes finales.

Humor paraguayo. Fecalidad. Sexopolítica. Indumentaria. Represión correccional

¹ Dr. en Filosofía por la Universität Zürich (Suiza). Profesor de la Universidad Nacional de General Sarmiento e investigador del CONICET. Dicta Literatura Argentina y Problemas Culturales Latinoamericanos. Se ocupa de procesos socioculturales de América Latina.

Cuatro puntos

Verdad en griego clásico se dice *alétheia*. Etimológicamente quiere decir no-olvidar. Para Platón, “conocer es recordar” (lo que el filósofo llamaba *anámnesis*). De esto descende que el conocimiento de la verdad es recordar aquello que se ha olvidado y que es preciso traer de nuevo. Traer *lo sido* a lo que *es*. Saber es no olvidar. Pues, podríamos decir que estamos ante una “verdad” cuando no olvidamos las cosas. Y al revés: olvidar es dejar de reconocer la verdad, es dejar de saber aquello que debíamos recordar. Entonces, lo que se juega en la “verdad” es aquello que debe o no debe olvidarse. Aquí vamos a contar una verdad recordando hechos cicatriciales de ayer que fueron contados de manera mentirosa. Que es lo mismo que decir, con la “verdad” de un poder desaparecedor. *Grado cero*.

Disciplinarmente este trabajo se propone otorgar dramaticidad en tanto “objeto” de estudio a la expresión de un lenguaje artístico y cultural que se precisa a través del humor gráfico; una expresión que suele percibirse como marginal dentro de las artes visuales. También se propone enfatizar la tendencia que reivindica la imagen como un recurso para el análisis de los procesos socioculturales y políticos de las sociedades latinoamericanas: centros de nuestras incumbencias. *Uno*.

Dos. Las dictaduras militares latinoamericanas—a través de varias formas de censuras sobre las cosas o de las persecuciones fácticas a lxs actorxs²—generaron las condiciones para implementar retrocesos de la producción cultural y, dentro de ese contexto, de la producción humorística. El humor gráfico, como otras expresiones artístico-culturales, en algunos casos ocupó un lugar políticamente central entre las estrategias de lucha y

² El uso de la *x* en este trabajo remite a una mayor inclusión respecto de las categorías acuñadas por el heteropatriarcado, pensadas siempre en masculino, o sea, categorías excluyentes de otredades diversas. Además, no se trata de cuestiones meramente gramaticales sino de categorías que organizan el pensamiento y de acciones con su complemento en la vida cotidiana.

resistencia a las dictaduras. Hubiera podido ser el caso de las manifestaciones que pondremos en foco en este trabajo. Pero no fue así. En el caso de la serie humorística que nos ocupará aquí, integrada por tres viñetas, el orden político autoritario que le sirvió de contexto de producción no tuvo que hacer *nada*. Porque el dibujante que la compuso acompañó explícitamente las formas de las políticas represivas concentradas en el trazo de su pluma. Sin embargo, vale la pena “leer” esa serie para ver el sentido político que nos aporta desde hoy. El sentido político “verdadero”; en función de la explicitación del comienzo de este apartado.

Y tres. En este trabajo ensayaremos una definición teórica de la categoría *humor* y luego abordaremos una serie humorística de Fiorello Botti (1921-2010), un dibujante y humorista paraguayo que sin lugar a dudas fue un apreciado observador de las costumbres de su tiempo activo como profesional. La serie grafica la primera *razzia* que la dictadura paraguaya –conocida como Stronato (del apellido del dictador Gustavo Stroessner)– implementó sobre la comunidad homosexual asuncena en setiembre de 1959. Lo que pretendo formular es una lectura ideológica de las visualidades bottianas, nexadas con un evento sociopolítico luctuoso; y cuyo autor en algunas declaraciones tuvo a bien decir: “Nunca intenté derribar gobiernos ni ofender a nadie” y que “Stroessner me llamó una sola vez a reclamar algo, pero no fue nada grave” (<http://www.ultimahora.com/fallece-el-dibujante-y-humorista-fiorello-botti-n318510.html> [on line, consultado en marzo 2016]).

Más uno.

En cuanto a la argumentación: se desarrolla en dos tiempos. En el primero, luego de una definición teórica, reconstruiré el contexto de producción de las viñetas, me referiré a la *razzia* y a la ampliación del léxico stronista para recalcar en una primera lectura del relato visual de Botti. Luego me detendré en la ampliación de una categoría teórica que nos servirá para entender los hechos: sexopolítica (categoría desarrollada parcialmente en Carbone 2014). Posteriormente hay una suerte de “intermezzo anal” que servirá para referirnos a la “degeneración” en su doble realización de degenerado/*de-generizado*. En el segundo tiempo nos ocuparemos de la moda. Más bien: del sistema de la moda en tanto lugar de producción de diferencia sexogenérica, signo de represión y *apartheid*

indumentario. Ahí miraremos especialmente una prenda: el pantalón, una suerte de segunda piel que sigue las sinuosidades del cuerpo representado para enfatiza su “ano-rmalidad”. Y finalmente las conclusiones, que más bien son cuatro apuntes finales, en las que además se registra el título de este trabajo.

Humoradas

Para hablar de humor ante todo es necesario deslindar la categoría en cuestión de otra aladaña y con la cual solemos o podemos confundirla: la comicidad. O sea, que es necesario subrayar los desacoples entre comicidad y humor. Mientras la comicidad encuentra un obstáculo grande frente al dolor (barrera que no puede superar), el humor es un medio de generar placer a pesar de los hechos dolorosos que interpela o representa y que se oponen a él (Freud, 1905).

En cuanto al humor y en términos generales quizá pueda decirse que se articula siguiendo dos paradigmas. El que critica la realidad política o la vida cotidiana y que produce sentido a partir de esa crítica; y el que la acompaña y hace sentido siguiendo el mismo vector ideológico de los hechos políticos o de la vida cotidiana. En este sentido, el humor puede tener un matiz cómico y apelar a la risa en la medida en que la excentricidad representada se destaca sobre una situación de normalidad o puede tener un matiz trágico, cuando surge frente a la desgracia. También es cierto que con las Vanguardias –y con el Surrealismo sobre todo– surgió una nueva estética del humor, basada en la ruptura de la lógica, en la incongruencia y en lo grotesco (Carbone/Croce, 2012). Me refiero a ese humor que en general conocemos como humor del absurdo o humor patético.

Por otra parte, el humor crea complicidad. Es más: comunidad. Y crear comunidad significa siempre marcar un límite: un adentro y un afuera. Sutil: entre buenos y malos,

entre un nosotrxs y un lxs otrxs, entre valores a defender y disvalores a señalar con vistas a separar a las subjetividades que los portan; a veces, con el objetivo de atacar y perseguir esos (dis)valores con vistas a desaparecer a las subjetividades que los encarnan. Se trata de los casos más radicales.

El caso que quiero presentar aquí es el de tres viñetas paraguayas publicadas en una revista cuyo título es sintomático en el sentido “comunitario” que explicitaba. De hecho, los tres ejemplos de humor gráfico que comentaremos ampliamente en este trabajo aparecieron en una publicación periódica que apela inmediatamente a un sentido colectivo y a una línea más allá de la cual se sitúa la exclusión y que se balancea entre un nosotros (los incluidos, los buenos)/los otros (lxs excluidos, lxs malos: que son putos). Los tres ejemplos de humor gráfico que se reproducen en la página que sigue interpelan hechos dolorosos de la historia política paraguaya y lo hacen siguiendo los mismos vectores ideológicos del orden autoritario stronista (la dictadura paraguaya).

En este trabajo, entonces, vamos a reflexionar sobre una serie humorística que crea comunidad alrededor de la comunidad de la muerte, de la comunidad de la persecución, del odio a la otredad, del rechazo a lo diferente o diversamente deseante. Me refiero a la otredad representada por la comunidad homosexual asuncena perseguida por las garras del Stronato. Ese orden político que empezó a en 1954 y que “terminó” –supuestamente y por precaución con muchas comillas– en 1989: el horror paraguayo o un poder que temía la vida.

Si durante las distintas dictaduras del Cono Sur el humor muchas veces funcionó como resistencia al control autoritario–sin llegar a tener un carácter revolucionario o siquiera sin proponérselo³–, aquí tomaremos en consideración tres ejemplos que–a nivel artístico, cultural y político– se hacen eco de las declinaciones más oprobiosas de una de las dictaduras más largas de la región. La propuesta que vamos a desplegar implica una

³ Sin abundar, me limito a señalar que, por ejemplo, la revista *HUM*® en la Argentina se sitúa dentro de las múltiples resistencias culturales durante el “Proceso”. Al respecto: Masiello (1987), Díaz (2004). También: Burkart (2011), Levín (2013).

reflexión sobre el autoritarismo de la política y cómo opera sobre los cuerpos en función de su acceso al orgasmo. Más concretamente: de qué manera este articulador que acabo de enunciar está representado en tres viñetas de Fiorello Botti –un dibujante que firmaba con su nombre o con los seudónimos de Guaripolín y Peter– y que fueron publicadas en setiembre de 1959 en la revista *Ñande*, que en guaraní quiere decir *nosotros*. Más preciso: un nosotros inclusivo pues existe otro, exclusivo: *oré*. Ahí el dibujante escenifica una especie de guerra entre sexos. Veámoslas:



108 y 1 quemado por PETER



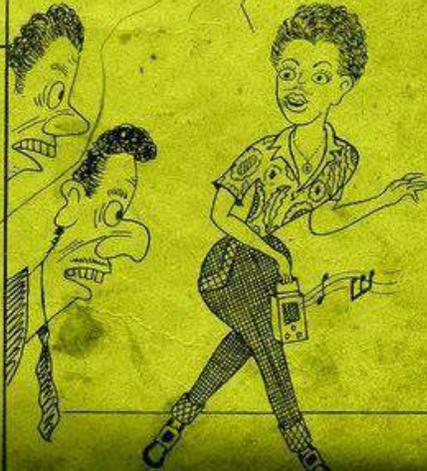
¡A MÍ ME TOCÓ EL NÚMERO 55!
¡QUE SUERTE TENES! ¡CARIPIÚA!

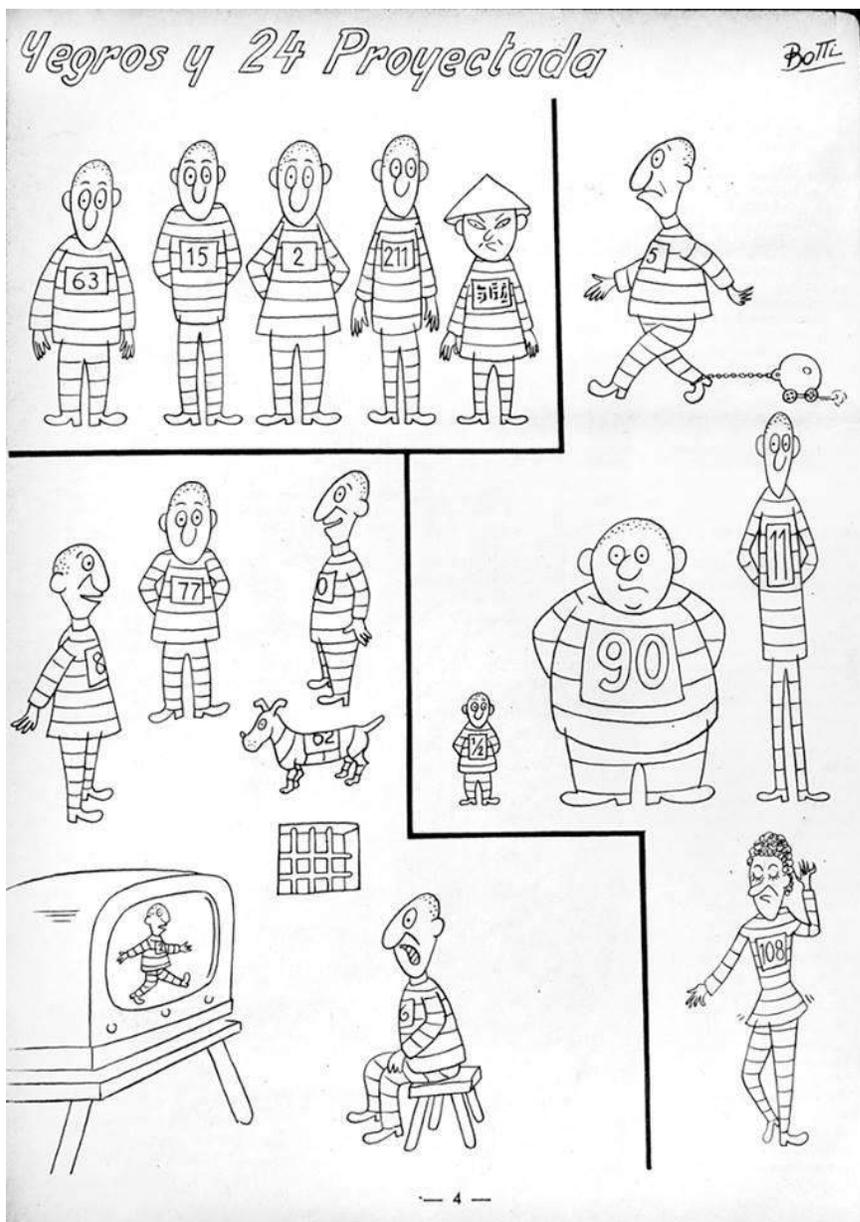


¡AY! PERO QUE TANTO MIRAR!
¿NUNCA VIERON UN HOMBRE?



¡CREO QUE NOSOTRAS
NO SOMOS TANTAS!





Se trata del primer ademán represivo que el Stronato llevó a cabo sobre la comunidad homosexual asuncena. El humor disfruta y un dibujante se apodera del tema. La pregunta es cómo lo hace. Botti hubiera podido empoderar a los sujetos vejados –a lxs homosexuales representadxs–, pero prefiere apoderar desempoderando. Disfruta la represión sobre el cuerpo colectivo de la homosexualidad.

Acercamiento. Las tres viñetas son un testimonio: el humorista busca convencer y generar adhesiones en el público. Es más, esa serie humorística es un testimonio que se apodera con odio de sus representados, subjetividades con un comportamiento sexual “impropio”, victimizadxs por la política autoritaria del Stronato y revictimizadxs por el humor bottiano. Como se puede apreciar, las reproducciones ilustran –y articulan el relato visual de– una razzia con su correlativa persecución, represión y encarcelamiento. Y la interpelan (ilustran) siguiendo los mismos vectores ideológicos de la dictadura: *enunciado que constituye la hipótesis de este trabajo.*

O, si se quiere, podemos considerar esa serie humorística como ideologema: una unidad (visual y discursiva) que articula los contenidos de la conciencia social posibilitando su circulación y comprensión.

Los textos como las imágenes –pero también una danza, un ritmo de tambor, un comportamiento ritualizado, un tejido, etc.– en términos verbales o visuales entraman lo que generalmente puede definirse como “discursividades”. Estas, en ocasiones, nos dejan “escuchar” la voz o nos permiten acceder a los imaginarios de la sociedad en la que fueron producidas. Las tres viñetas reproducidas permiten distinguir y analizar los imaginarios sociales, los miedos y las esperanzas, esto es: la sensibilidad social relativa a la *cuestión 108* (en “Con-texto(s). Parpadeo” explicitaré este sintagma) y los vejámenes recibidos por la comunidad homosexual asuncena durante el Stronato por parte de este régimen autoritario. Es decir, aquello que según Williams (2009) conforma la “estructura de sentimiento” vigente en determinados grupos sociales y sus transformaciones en el tiempo.

En cuanto a la hipótesis, podemos verificarla inmediatamente en el título de la publicación: *Ñande*, un nosotros totalizante –y como tal autoritario– que las viñetas corroboran bajo la forma de una exclusión: de una subjetividad –la homosexualidad perseguida– del resto de la ciudadanía. Además, como veremos más adelante (en “Sistema de la moda”), la noción de ciudadano excluido se concreta en el vestido, y sobre todo en el pantalón, que Botti le hace calzar a lxs homosexuales que retrata. Por otra parte, en

términos gramaticales ese *ñande* se verifica mucho más como *oré*. De esto descende la pregunta: ¿qué significa el título de la publicación sino una suerte de ironía del destino alrededor de los conceptos de comunidad, límite, exterioridad que es otredad, marcada y marcable como lo diferente o diversamente deseante a perseguir? Esa subjetividad diversamente deseante, centro de esta disquisición, son lxs 108: un símbolo político duradero por lo que atañe a la memoria LGTBIQ de Paraguay y del Cono Sur.

Para entender cabalmente ese número hay que reconstruir el contexto de producción de las imágenes, que de aquí en más serán menos de Botti que nuestras.

Con-texto(s). Parpadeo

¿A raíz de qué evento sociopolítico se producen las viñetas? De un hecho luctuoso/cicatrizal relacionado con la historia de Bernardo Aranda. Este era un locutor radial de cierto renombre que en 1959 fue asesinado con la gasolina de su moto: lo quemaron. De ahí descende el título de la segunda viñeta: *108 y un quemado*. A partir de ese asesinato, el Stronato desató una razzia/persecución y apresó a 108 (presuntos) homosexuales para “esclarecer” el motivo de la muerte de Aranda que aparentemente había tenido móviles pasionales. La trama de esta historia es rica y compleja y tiene que ver menos con Paraguay que con nuestra región (en el momento en que fue marcada por regímenes autoritarios) cuando no con América Latina (también y lamentablemente en sus vertientes emancipatorias).

El País (un diario oficialista) colaboró centralmente para instalar la tesis de lo pasional como motor del asesinato. Y esa tesis es reforzada inmediatamente por la primera viñeta. Allí, en un diálogo se alude a la nafta y al desengaño amoroso en tanto móvil del asesinato. Una primera cosa que verificamos es cómo el humor funciona como herramienta para la instalación de imaginarios. Y en el caso que nos concierne, un poderoso factor de legitimación de la persecución y de la razzia que se llevó a cabo en 1959. A partir de esos

hechos en el léxico de la dictadura se acuñó la palabra-número 108 como sinónimo despectivo de homosexual. Y más concretamente de *puto*⁴.

Los rumores urbanos cuentan que a esxs 108 homosexuales, antes de ser apresadxs, lxs obligaron a marchar por la calle pública. Rumor confirmado por la segunda viñeta, que muestra la marcha. Aquí, antes de seguir con nuestra lectura se impone una apostilla:

La marcha colectiva y pública ante la ciudadanía crea un ritual que deja una huella profunda en la historia sexogenérica del Paraguay. Porque luego de 1959, la razzia que se desató con motivo del asesinato de Aranda se volvió a repetir en muchas otras ocasiones hasta el “final” del Stronato (1989), con el caso de Enrique Mai, Tito Ainer, Mario Luis Palmieri, Rodolfo Costa; y porque esos hechos quedan de manera residual, no siempre de forma precisa, pero siempre como marcas luctuosas, en la memoria colectivo-popular. Es más, en 1985, ya en “época de descuentos” de la dictadura, la seguridad nacional paraguaya trataba de codificar la “amoralidad” a través de un formulario –el “Sistema D-2”– emitido por el Departamento de Inteligencia del Estado Mayor General de las FF.AA. Ahí, entre otros datos personales se marcaban estos tópicos:

Adicto al sexo opuesto

0 (1) SI (2) NO (3) Mucho

Inclinaciones sexuales

(1) Pederasta Act. (2) Pederasta pasivo (3) Degenerado (Comisión de Verdad y Justicia, 2008: 173).

⁴ Al margen, pero no por eso menos central: la homosexualidad se persigue en tanto emergente social vergonzoso porque pone en estado crítico el orden genérico existente. Es un perjuicio al orden masculinista. *Pero* se autoriza si quien la practica ocupa los entramados de poder del régimen. Fue el caso de la “Coronela”, el hijo del Stroessner: Gustavo.

Al respecto, casi podemos decir que la seguridad paraguaya funcionaba como una suerte de “comisión de moralidad” que pretendía mapear, cuando no codificar, el mundo (modos-de-vida) de la homosexualidad. El objetivo final, perseguirlo. El último: desaparecerlo⁵.

Volviendo a la viñeta dos. Ahí, en el recuadro superior, se enfatizan las nalgas de lxs 108. Ese es un detalle hipersintomático porque tiene la función de sexualizarlxs y también de remarcar cierta coquetería y los gestos amanerados de lxs 108 por parte del dibujante. En ese discurrir de la pluma que enfatiza las nalgas de lxs 108 marchando por la calle –que además nos dice que lo hacían contoneándose– podemos leer la repugnancia expresada a través de una prenda –el pantalón– que remite a las partes bajas del cuerpo y a las funciones más “animales” del ser. Quiero decir: *vinculadas con la escatología*. En ese recuadro también es evidente que los signos de distinción más valorados se colocan en la parte superior del cuerpo. Sobre todo a la altura de la cabeza, del sombrero de los policías y en su número –dos–, que en su extremada acotación –dos alcanzan para mantener ordenadxs a 108 putos– nos indica que al Stronato no se les presentaban mayores dificultades para mantener controlada tamaña aberración sexual. Otro detalle sintomático podemos apreciarlo en el segundo recuadro a la derecha: ahí hay un 108 trepándose al colectivo “por atrás”. Botti enfatiza las alusiones sexuales y con esos trazos está subrayando un problema de “ciudad-anía”, que es también y sobre todo un problema de analidad.

En cuanto al desfile: connota violación del derecho a la intimidad y estigmatización pública de la homosexualidad. Esto es, señalamiento por un lado y segregación por el otro, a causa de la “alteración” de la norma heterocentrada. Pues esa subjetividad determina una inestabilidad genérica en el equilibrio de una norma (sexogenérica) binaria. Y tanto la sanción pública como las viñetas de Botti tienen una función social: la de restaurar el orden e instar a la autovigilancia, al control individual de lxs miembrxs de la sociedad. Exponer

⁵108 hoy es una mediación de la desaparición, ya que es un número borrado de la mayoría de las discursividades paraguayas formuladas en tiempos más o menos democráticos. No figura en la altura de la calle, tampoco en la chapa de los autos, menos como interno telefónico de una institución o en el número de la línea de un colectivo. Al respecto, véase más adelante la cita de un texto titulado “Pena de muerte”.

públicamente a lxs 108 –sea en la calle, sea con unas imágenes publicadas en un diario– significa articular un “mecanismo preventivo” cuyo objetivo es incidir sobre la conducta de otrxs: espectadores del desfile o lectores de *Ñande*. Un elemento más que me gustaría destacar en cuanto a la marcha es el siguiente: a la mirada social se le está mostrando un honor puesto en juego. De un hermano, de un marido, de un hijo “degenerado” que es *degenerizado* y que ponen en crisis ese honor (sobre este punto abundaré en “Textímulo. Elemento(s) de discusión”).

Entonces, ¿qué significa 108 más allá de representar un agravio? Diría que tiene el sentido de un diagnóstico. Y todo diagnóstico, a la vez, es un modo de clasificación y de diferenciación de signos que son síntomas. Y los síntomas, como tales, implican una patología: la homosexualidad, una conducta sancionada como delito y por eso mismo perseguida. De hecho, en la tercera viñeta –cuyo título es “Yegros y 24 proyectada”, domicilio de la Fuerza de Operaciones Policiales Especiales (FOPE) en el barrio Tacumbú (sobre este topónimo abundaré en “Sistema de la moda”)– vemos que un 108 está preso. Se trata de una subjetividad menos individual que colectiva que remite a que lxs 108 fueron excluidos de la esfera pública. Y todas estas acciones acontecieron de verdad, en el referente real. No estamos frente a ninguna ficción eventualmente producida por un humor delirante.

Sexopolítica. Parpadeo

Considerar las tres imágenes en cuestión significa interpelar la parte visual de un dispositivo memorial que remite a una palabra que es un número. Y al respecto dos cosas. Ya que las cuestiones metodológicas son importantes, entiendo lo de dispositivo en estos términos:

Lo que trato de determinar con este término es ante todo un conjunto

absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, en breve: tanto lo dicho como lo no dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo es la red que se establece entre estos elementos (...) con el término dispositivo entiendo una especie –por así decir– de formación que en un determinado momento histórico tuvo como función esencial responder a una urgencia (...). El dispositivo siempre está inscripto en un juego de poder pero también siempre ligado a los límites del saber que derivan de él y, en la misma medida, lo condicionan. El dispositivo es esto: un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellas (Foucault, 1994: vol. III, pp. 299-300).

Uno. Y dos. Hablo de *parte visual de un dispositivo memorial* porque la cuestión 108, además de aparecer en las viñetas de Botti, desde hace unos (pocos) años es abordada –eso sí: con un gesto ideológico inverso respecto de aquél del humorista– desde la literatura – con una novela de Armando Almada Roche, *108 y un quemado. ¿Quién mató a Bernardo Aranda?* (2012), un cuento de Bernardo Neri Farina, “El rock and roll de Bernardo” (2010), una dramaturgia de Agustín Núñez, *108 y un quemado* (2003/2010)–, una investigación militante colectiva –Erwing Augsten Szokol y otrxs, *108/Ciento ocho* (2013)– y también reivindicada por parte de grupos militantes LGTBIQ, etc. Pienso en la *Asociación 108* con sus múltiples acciones: la fundación de La Mansión 108 en Asunción, “un proyecto *queer* alternativo” (<https://www.airbnb.mx/rooms/2196875> [on line, consultado en marzo 2016]) y la publicación de un panfleto que ya va por su segunda edición (Augsten Szokol y otrxs, 2013), el blog 108 memorias (<http://108memorias.com/la-historia/> [on line, consultado en marzo 2016]) o la impresión de remeras coloridas que en la parte anterior llevan el número como declaración identitaria de principios. También hay que recordar a *Somos Gay* (<http://somosgay.org/quienes-somos> [on line, consultado en marzo 2016]), una “asociación solidaria, comprometida con la innovación de estrategias efectivas contra la homofobia”. Por el lado lésbico-feminista, *Aireana* (<http://www.aireana.org.py> [on line, consultado en marzo 2016]), espacio político cultural “de información, de encuentro (para diálogos, charlas y debates) y de servicio a mujeres lesbianas”. Y *Lesvos*, una nueva organización de

mujeres lesbianas nacida en 2013 (<https://www.facebook.com/LESVOSorg/info> [on line, consultado en marzo 2016]). Esta red está integrada también por una película: *108/ Cuchillo de palo* (2010) de Renate Costa y nexa múltiples dimensiones: derechos humanos, memoria, espacios de discusión que generan relatos y acciones a propósito de la memoria y el olvido, que impulsan reflexiones que entran justicia, memoria e historia política con el arte en un contexto posrepresión, de resistencia y de denuncia de la violencia, maltrato y tortura contra la homosexualidad durante el Stronato y en los tiempos actuales, también, pretendidamente “democráticos”.

Pues, la palabra-número 108 tiene marcas de la violencia stronista adherida a sus contornos: nombra la conflictividad de ciertos recuerdos. De hecho, la serie integrada por las viñetas recuerda la represión sobre un cuerpo colectivo en función, o a causa de su producción y acceso al orgasmo. Esa parte visual de un dispositivo memorial enfatiza los modos homosexuales de hacer sexo en relación con una sexualidad “normal” dominante-autoritaria marcada –también– en las viñetas. En efecto, estas siempre muestran la figura de un 108 y la marcan como una subjetividad diversamente deseante respecto de una norma a la cual se hurta (en el sentido de que se aparta). La norma heterocentrada, blanca, viril. Norma que es celebración de un paradigma autoritario y por eso decía que estamos frente a un humor que produce sentido siguiendo los mismos vectores ideológicos del orden stronista.

Esos modos homosexuales de hacer sexo en relación con una sexualidad “normal” dominante-autoritaria están nexados con un orden político, un orden sexo-genérico y uno anatómico de los cuerpos. También con la estabilidad de esos órdenes. Una base axiomática del discurso del poder autoritario consiste en la absolutización del Orden como principio clasificatorio que impacta en los discursos –delimitando, por ejemplo, lo que puede ser dicho de lo que no debe ser dicho– y en las identidades, también. En tal sentido, 108 es un número que apenas tiene relevancia matemática o visual porque su peso específico es de índole política. Más bien *sexopolítica*, marcada en las imágenes de Botti que presentan los cuerpos de los 108 como cuerpos sexualizados. La sexualidad (homo/hetero) en tanto identidad sexual remite a prácticas íntimas. Ahora, si esas intimidades son expuestas

públicamente para que –nada menos– el Estado persiga a las subjetividades que las portan, entonces estamos frente a hechos sexopolíticos. A una sexopolítica. Y eso mismo otorga a las imágenes bottianas un carácter político. Sexualizar a lxs 108 significa la inserción de esos cuerpos en una perspectiva que los dota de significación para la política. Porque los sujetos sociales que representa ese número sintieron sobre su propio cuerpo los tormentos de la violencia política (bruta e institucional; la dimensión más brutalmente sacrificial de la violencia), la violación y usurpación de derechos por motivo de su orientación sexual e identidad de género. Sobre esos cuerpos se inscribió una disputa política: los significantes de la represión; lxs108 estaban en situación de desborde respecto de la autoridad sexogenérica de la cultura militar. ¿Por qué? Porque con su existir impugnaban el formato reglamentario de una significación única: hombre/mujer/heterosexual.

Las tres imágenes que estamos analizando demuestran que el orden político tiene uno de sus correlatos en el orden sexogenérico: binario –por lo tanto autoritario–, nada tolerante con la diversidad sexogenérica, cuya emergencia debe ser perseguida/reprimida/encarcelada/desaparecida porque altera la norma heterocentrada. Lo que verificamos son las tensiones entre la libertad de ser unx mismx y el deber ser otro, tanto en la esfera íntima como en la ciudadana, que en este caso implica la esfera nacional. Lxs 108 se ven privados de “dignidad viril”.

Es evidente: a Botti no le cuesta nada feminizarlxs. Exagerar su estilización corporal, sexualizar su vestimenta y marcar la coquetería de sus gestos. En el revés de trama, todo esto implica desmasculinizarlxs. Ademán agravante llevado a cabo por medio del uso del pantalón apretado⁶ con el que el humorista lxs viste. Esa prenda, símbolo de la libertad masculina, aquí pasa a ser “sinónimo” de la palabra 108. Ambas confluyen en lo mismo: el agravio, que es más bien y quizás sobre todo un ataque explícito a la libertad en el vestir, a una libertad individual que es un ataque a un derecho de la persona. La prenda presenta una ambivalencia extraordinaria porque se trata de una ropa masculina que adrede está “mal cortada”, según el modelo morfológico masculino y por eso mismo es un marcador

⁶ Sobre esta prenda indumentaria ampliaremos más adelante, en “Sistema de la moda”.

genérico que sirve para feminizar el cuerpo de la subjetividad representada. Con ese “detalle” lxs 108 son apartados –intencionalmente– de la masculinidad normada por el orden político, enfatizada y, en tanto tal, defendida, por las visualidades de Botti. 108 se verifica entonces como uno de los tantos polos victimados por el Stronato que integraban una cultura contestataria y la sumatoria de todos esos polos integraban una categoría mayor, la del *diversamente deseante* respecto de un Orden que se manifestaba con una cultura represiva.

En 1959, en Asunción concretamente, el sexo, el género y la sexualidad impactaron en la actividad política y al revés. En este sentido se puede decir que hay una relación directamente proporcional entre la patologización de la homosexualidad y el grado de opresión del régimen. Además, a la misoginia propia de un sistema heteropatriarcal y autoritario como el Stronato se le agrega un apéndice: se desborda sobre la homofobia, que al fin y al cabo es una misoginia extendida. ¿Por qué? Porque el del homosexual masculino es un cuerpo históricamente feminizado. Historia que verificamos en las imagerías (imágenes más imaginarios) bottianas. Para el heteropatriarcado el cuerpo del homosexual es *homologable* con el cuerpo de la mujer y por eso ambos pueden ser sujetos discriminados, sujetos de represión, dependencia, subalternidad. Minoridad: de esto se trata. Ambos son situados en el mal llamado “sexo débil” respecto del único “sexo fuerte” que tiene existencia ontológica: el masculino. Y esa “debilidad” no debería ser entendida en términos meramente bioquímicos sino como debilidad en términos de derechos.

El heteropatriarcado ha construido la masculinidad (el sexo masculino) como el único que tiene existencia ontológica. Al hombre como subjetividad superior: se (le) atribuye una cantidad mayor de derechos que se especifican como privilegios. Derecho (que de verdad es privilegio) a ser servido primero en la mesa a la hora de comer en el seno familiar, derecho de volver a cualquier hora, derecho al control sobre lxs demás... El heteropatriarcado entrama relaciones inequitativas que implican dos posiciones sociales y políticas. Una de esas posiciones está en estado de dominación/imposición. La otra, debe

estar en estado de sumisión/subordinación (deseada y deseable). De esto descende que *el género es un concepto que señala las relaciones de poder entre los sexos*.

En cuanto a la homologabilidad de ambas corporalidades, lo verificamos en las similitudes especificadas por los contornos de las líneas de las tres viñetas, pero quizá sobre todo en la segunda. Ahí, en los dos últimos recuadros, se establecen unas similitudes visuales entre pantorrillas, piernas, caderas, pechos, bocas y ojos del cuerpo de las dos mujeres (a la izquierda) y el cuerpo del 108 situado en el último recuadro a la derecha. Pero esta es una característica general de las tres viñetas, pues se hace hincapié en cierta configuración anatómica para acercar intencionalmente el cuerpo del 108 al cuerpo femenino. Por ejemplo, resaltar los pechos es apelar a un símbolo de la feminidad colocado sobre el cuerpo de lxs 108. Ese acercamiento intencional sirve para señalar-discriminar-perseguir-despreciar al 108 en tanto cuerpo *afeminado*. Un cuerpo que no debe ser. Y eso que emerge en las viñetas hace sistema con el desprecio/discriminación/señalamiento/persecución del Stronato sobre el cuerpo de la homosexualidad. Los mismos vectores: es eso.

Este conjunto de apreciaciones que acabamos de entramar confluyen en una idea central: que en las tres viñetas los cuerpos 108 son marcados como *no organizados* en tanto no se acomodan a lo organizado impuesto por un orden: “las viriles tradiciones paraguayas” (Almada Roche, 2012: 159). Por ende podemos decir que lo que Botti representa, además de perseguidos, son cuerpos sufrientes porque el cuerpo sufre cuando no está organizado. Y de hecho, que las viñetas sigan los mismos vectores ideológicos del orden autoritario stronista implica que (re)presenten a lxs 108 como sujetos visualmente masculinos en tensión con su bio-cuerpo y con su sexo; y de manera más mediata con su forma de acceder al orgasmo. 108 subjetividades que Botti visualmente y el Stronato políticamente quieren señalar, segregar, encerrar en una penitenciaría y en última instancia, *desaparecer*. De hecho, el número 108 hoy en día está desaparecido de la “numerología” paraguaya (véase nota 5).

Textímulo. Elemento(s) de discusión

Como elemento complementario vale recordar que en algunas textualidades periodísticas de la época (publicadas en el oficialista *El País* por ejemplo), a lxs 108 se los tildaba de “degenerados”. Esa degeneración en la lengua tiene el sentido obvio de *desviación sexual*; que Botti semantiza tanto en la segunda viñeta como en la tercera, a la hora de contornear a lxs 108 con la norma heterocéntrica, marcada por la presencia de hombres y mujeres hetero. Ahora bien, *de-generado* en este contexto no debe entenderse de manera inmediatamente referencial, o sea, sólo como desviación sexual, sino que hay que apelar a sus posibles connotaciones de orden contextual. En este sentido, se manifiesta la necesidad de una resematización. Degenerado en este contexto, en el revés de trama, quiere decir *de-generizado*. Según la racionalidad stonista, lxs 108 al desviarse respecto de la ley de género binaria y autoritaria –según la cual existen dos sexos separados, perfilados nítidamente y paradójicamente condenados a estar unidos–se *de-generizan*. Pasan a ser sujetos *sin* género respecto del sistema heterocéntrico. Y esto me parece que nos indican las líneas de Botti: sujetos fuera de la norma a quienes hay que indiciar.

¿Y cuál es esa norma hetero pretendidamente universal? Hombre más mujer en el acto de copular para reproducirse encarnan la norma. Dentro de este contexto normativo, ¿por qué hay que indiciar a lxs 108, acuñando una nueva palabra, o por medio de las viñetas de Botti? Porque con su existir ponen en estado de crisis la norma. Porque alteran la coherencia que se debe establecer entre órganos sexuales, identidad de género e identidad sexual. Y esa coherencia no puede emparentarse con la fecalidad. Con la preeminencia del ano por sobre los otros signos anatómicos (vagina y pene) que altera la genitalidad hetero, la mitología hetero de la diferencia sexual y la “normalidad”. La preeminencia anal transforma una normalidad exigida e impuesta en *anormalidad*, que no es una mera normalidad negativa, una ausencia de “normalidad”, sino una ano-rmalidad: normalidad anal. Además, *el ano es un igualador sexogénico, relacionado con la libertad e igualdad, sin que por eso sea motivo de borramientos de diferencias*. Ahora podemos entender

finalmente por qué Botti enfatiza las nalgas en el desfile y por qué insinúa que un 108 se sube al colectivo trepándose “por atrás” (viñeta dos).

Estamos frente a un problema de ciudad-*anía*, de fecalidad y en última instancia de una sexualidad no reproductiva que pone en estado de crisis la reproducción de un orden y una metafísica naturalista de género. Aquella en la que la reproducción heterosexual es la única natural y que afirma la existencia histórico-biológica de dos sexos (hombre/mujer), dos géneros (masculino/femenino) y una sexualidad (heterosexual, fuera de la que se sitúa la perversión). El orden heterosexual deseado por el Stronismo emerge como una suerte de arquitectura disciplinaria de los cuerpos. Y ahí lxs 108 representan una alteración grave porque sexualizan lo que no debía ser sexualizado: el ano. A través del ano rechazaban las formas stronistas porque esa cavernosidad orgánica no es accesible ni para la reproducción ni para la gestación de la vida. El ano no puede ser normado. *Es*. Un universal. Que pone en estado de crisis la división binario-sexual macho/hembra. Un receptor universal: un “orificio universal potencialmente penetrable” (Preciado, 2008: 207) y “el primero de todos los órganos en ser privatizado, colocado fuera del campo social” (Deleuze/Guattari, 1985: 148).

Fecalidad, negación de ciudadanía y marca de un estigma señaladas por las viñetas de Botti que precisamente por estas razones hacen hincapié en las pestañas espesas y enroscadas, en la cuasi ausencia de vello facial, en las manos cuidadas. Y además: en los *pechos* hinchados, en las *cinturitas* diminutas, en la ausencia de *abultamiento* en la pelvis de lxs 108. Estos tres últimos elementos remiten a una modificación del eje corporal y del equilibrio que se establece entre los hombros, los brazos y las piernas de un cuerpo. E implica señalar también una alteración del centro de gravedad corporal, ese centro que para los bio-hombres está en la pelvis y para las bio-mujeres, culturalmente, está situado en el pecho. ¿A qué apunta la estrategia visual de las viñetas? A subrayar enfáticamente que el cuerpo 108 es indócil, que no está al servicio de la producción de sentido ni de sexogénero del sistema stronista.

Ese sistema articulado alrededor que un sujeto controlador, alrededor de la centralidad

del falo como enclave y símbolo y significación del Poder. La centralidad del falo nos lleva al próximo centro de discusión de este trabajo: el sistema de la moda con el cual Botti recubre lxs cuerpos 108. De aquí en adelante entonces descifraremos la indumentaria de lxs 108 y especialmente el pantalón: una prenda que atribuye género. El primer tiempo del relato ha terminado.

Sistema de la moda. Segundo tiempo

Veremos cómo se utiliza el simbolismo de la ropa y en especial del pantalón. Esa prenda que es siempre un doble marcador, genérico y de poder, y cuyo cuidado clásicamente se confía a las mujeres. Acaso: ¿cuántas veces vimos a nuestros padres plancharse un pantalón? En este apartado avanzaremos sobre el *dresscode* articulado por el humorista, que por medio del pantalón remite a un cuerpo marcado explícitamente por un “comportamiento femenino”. El pantalón ahí es una expresión de la opresión. En la serie humorística que estamos considerando el tema de la vestimenta está relacionado con la identidad sexogenérica. Y la diferencia sexogenérica se exterioriza en la diferencia inscrita en el sistema de la moda. Lxs 108 son el síntoma de una “enfermedad moral”. Tal como nos (de)muestra Botti, físicamente se parecen a mujeres. Y el “peligro moral” que representan se sitúa en tanto emergente en el terreno del sistema de la moda, cuyo correlato real es la puesta en crisis de la norma heterocentrada deseada por el régimen. ¿Tiene alguna “utilidad” el pantalón bottiano? Sí, en tanto signo de reconocimiento para proscribir y que al mismo tiempo prescribe ciertas obligaciones indumentarias.

Poniendo por caso que lxs 108 se vistieran en la realidad paraguaya de fines de la década de 1950 tal como aparecen retratados en la serie humorística en cuestión, habría que decir que con sus pantalones o sus sacos ajustados estarían trasladando al universo ciudadano la rebelión contra las normas relativas a la forma de vestir –ya que la ropa es un marcador

social y genérico a la vez— de una sociedad marcada por códigos estrictamente autoritarios. Y antes de avanzar sobre el *dresscode*, un breve excursus.

El traje femenino clásico, además de enfatizar la fragilidad femenina, ya que expone el cuerpo de la mujer al mundo, la convierte en un objeto decorativo y sensual, deseante en función de los deseos del hombre. De hecho, ese traje que hoy sigue siendo símbolo de “elegancia”, que limita a las mujeres en sus movimientos, enfatiza un estado de accesibilidad sexual permanente porque la pollera se abre sobre las piernas, una prenda que por cierto facilita violaciones: “La abertura de la prenda femenina evoca la facilidad de acceso al sexo femenino, su disponibilidad, su *penetrabilidad*” (Bard, 2012: 98). Esto se reafirma con la accesibilidad de la mirada ajena facilitada por escotes o prendas ajustadas. Por otra parte, esa “elegancia” incide en la incertidumbre del andar causada por los zapatos de tacos altos⁷. De aquí se desprende la disputa llevada adelante por las mujeres por la masculinización de su traje y concretamente por el uso del pantalón, que más que eso remite a la disputa de un derecho: de las mujeres a resistir a las agresiones, ya que esa prenda “forma parte de las estrategias de lucha contra la violencia; disuade a los hombres que persiguen a las mujeres y eventualmente a los violadores” (Bard, 2012: 196). En definitiva, ese traje remite a un estado de disponibilidad para el ejercicio de la violencia heteropatriarcal que va desde el “piropo”, pasando por el insulto, hasta las agresiones verbales o las agresiones sin más. Una vez más, como lo cifra nítidamente Bard: “La ‘mujer en pantalón’ es claramente un símbolo político de la lucha por la igualdad de los sexos” (2012: 203). En el revés de trama: el traje masculino clásico, enfatiza un cuerpo separado y protegido respecto del mundo —oculta un cuerpo que hay que proteger de todo—, portador de los distintivos del poder. Ahí se cifra la fuerza simbólica de la prenda masculina y el papel jerarquizado del hombre en la sociedad. La distancia que va entre el traje masculino y el

⁷ En cuanto a estos “signos de feminidad” (polleras, tacos altos, escotes, etc.), una socióloga feminista sostenía que “considerados como menores por muchos (...) sin embargo no lo son. Expresan la dependencia de las mujeres, es cierto, pero también son, y lo son en primer lugar, *medios técnicos* de mantener la dominación siempre presente en el cuerpo, y por lo tanto en la mente, de las que están dominadas. De no permitirles olvidar lo que son. Es más, de proporcionarles a cada instante un ejercicio práctico de mantenimiento del estado de dependencia” (Guillaumin, 1979: 6).

traje femenino clásicos es la distancia que va entre el carácter sexuado del primero y el carácter sexual del segundo. Complementariamente, esos trajes individualizan un individuo y un sexo. La forma de vestir encarna/refleja la ideología heteropatriarcal, esa que opone el “sexo fuerte” al “sexo débil”, separados y paradójicamente condenados a permanecer unidos. Y la debilidad biológica que se cifra en la frase “sexo débil” a lo largo de la historia de la humanidad ha sido (y sigue siendo) la base para la formulación de numerosas discriminaciones sexistas.

En el caso del pantalón que Botti le hace calzar a lxs homosexuales que retrata, estamos frente a una prenda sexualizante: ajustada a las curvas de lxs 108 y cuya función no es inherente al pantalón masculino porque este más que enfatizar el cuerpo del hombre, lo encubre. La respuesta sexualizante (cifrada en el pantalón) a la razzia que estamos interpretando revela la mirada ideológica del dibujante: su desprecio, que es el desprecio de una buena parte de la sociedad paraguaya de la época. Algunas de sus huellas las encontramos en la edición del 30 de setiembre de 1959 de *El País*, que publica nada menos que “La Carta de un amoral”. Se trata de un texto anónimo dirigido al director del diario y en el que se explicita ese desprecio social por una subjetividad que (suponemos) lo padeció:

Señor Director:

A EL PAÍS le ha parecido justo bautizar con el nombre de “lacra social” a un grande y respetable número de personas honradas, que son tales, porque respecto a sus vidas hacen de ellas un motivo moderado de placer, sin ofender a los demás, tan moderado, y silencioso, como corresponde a las sanas actividades íntimas, a diferencia de los placeres desenfrenados que también en el seno de la sociedad llamada culta suelen desembocar en públicos escándalos.

Nosotros creemos que EL PAÍS se equivoca fundamentalmente, tal vez porque en vez de reflexionar social, humana y filosóficamente, le resulte más fácil usar epítetos para lastimar a personas dignas de toda consideración.

“Nosotros” seguimos una vocación que es tan antigua como la propia humanidad, y en este siglo de *consagración de todos los derechos humanos*,

nadie puede negarnos el *derecho* de hacer de nosotros mismos, de *nuestro continente físico* lo que queremos (...).

Si se apela de manera directamente liberal al derecho de hacer de nuestro continente físico lo que queremos, es porque del otro lado hay un Estado negador de derechos: empezando por el derecho a la vida. Y sin abundar en este sentido, una prueba. Pocos días después, en el mismo diario salió un pequeño texto titulado “PENA DE MUERTE”. La primera frase recitaba:

Si drástico resulta al corazón humano quitar la vida a un hombre, aun cuando sus faltas signifiquen la configuración más absoluta de depravación y crueldad, por lo cual, la supresión de esa vida es un alivio social, no menos cierto es que la pervivencia de semejante monstruo es un escarnio permanente a los altos valores que la Humanidad se empeña en preservar.

Pena de muerte que en este contexto se puede resemantizar como *pene* de muerte: (deseo de dar) muerte a causa del pene en situación impertinente. ¿O sea? Anal.

Y si el falo es el signo anatómico alrededor del cual el heteropatriarcado construye poder, otro símbolo que superpone género y poder es el pantalón. Un símbolo que forja masculinidad de manera contrastiva u opositiva y cuyo uso durante mucho tiempo les fue prohibido a las mujeres⁸. En este sentido, el pantalón (prenda cerrada) es un marcador sexogénico ya que se erige como un símbolo de la virilidad, de lo dominante. Simboliza lo masculino, así como los poderes y las libertades de las que gozamos lxs hombres. Y no hay que confundirse, porque el pantalón femenino no es igual al pantalón masculino; está más cerca de una pollera (prenda abierta: símbolo de feminidad), por el grado de erotización del cuerpo femenino que implica. Los pantalones elastizados femeninos, y las

⁸ “En 1851, el pantalón adquiere todo su valor por iniciativa de mujeres feministas; por primera vez se utiliza como un arma para desafiar el dominio masculino. La prensa asocia a este episodio el nombre de Amelia Bloomer (1818-1894), utilizado para designar el pantalón bombacho que ella lleva” (Bard, 2012: 98).

calzas también, simbolizan menos una nueva forma de emancipación que de explotación femenina. Apuntan a excitar el deseo de los hombres. Y si el sistema de la moda en el caso de la mujer comporta exponer en exceso su cuerpo, en el caso de los hombres en cambio consiste en recubrir: el pantalón es una prenda cerrada que (en)cubre, vela y protege.

“Llevar los pantalones”, “ponerse los pantalones” es una expresión antigua que significa *tener el poder*. Si al pantalón se le modifica su función –tal como hace Botti con lxs 108: pantalones ajustados que marcan muslos, nalgas, etc.– la pregunta es: ¿cómo se resematizan esa dos frases: llevar y ponerse? Lo que cabe preguntarse en este apartado es: ¿cómo es el pantalón que Botti monta sobre el cuerpo 108? Y sobre todo: ¿qué función tiene?

El pantalón-108 (de aquí en más), ajustado, ceñido sobre el cuerpo, sirve para marcar la diferencia entre un 108 –próximo a la anatomía femenina– y un bio-hombre o bio-macho de base (el grado 0 del macho). Uno. Y dos: creo que expresa otro sentido –como las subjetividades que los llevan puesto–: enturbia las fronteras entre lo femenino y lo masculino. Esa prenda participa en la erotización del cuerpo representado: está dibujado como una prenda ceñida, pegada a las piernas, ajustada en la cintura, que por ende se desborda. Y la pelvis, las caderas, las nalgas, los muslos que resaltan son amplios y anchos. En esos trazos, esas líneas, lo que se cifra (una vez más) es que lxs 108 son una perturbación intolerable. La prenda crea una silueta precisa que connota un acercamiento del cuerpo homosexual al cuerpo femenino. Esto quiere decir que estamos frente a los signos visuales de la represión que implican un *apartheid* indumentario. De hecho, las marcas de los pantalones-108 no encubren el cuerpo representado sino que enfatizan los usos del cuerpo y sobre todo remiten a las identidades sexuales. O sea, el pantalón en las viñetas de Botti marca un régimen indumentario que refleja (mejor: entra en diálogo con) el orden autoritario y heteropatriarcal del Stronato. El pantalón ahí es una prenda que permite trazar –una vez más– un inquietante paralelismo con la esfera política. Esa esfera se codifica, adquiere forma, en las líneas humorísticas de Botti que traducen los desvelos del Stronato. ¿Cuáles? Velar por la diferenciación nítida entre apariencia (identidad) y sexo.

Además de la ideología propia del Stronato, creo que se puede aventurar que Botti hace propia también la ideología de la Iglesia católica, una institución que por cierto acostumbra aplicar condenas en lo referente a la apariencia. “Desde la Antigüedad, la diferenciación de las apariencias según el sexo es una ley fundamental por las que velan las autoridades religiosas y políticas” (Bard, 2012: 16). Y de hecho, en uno de los libros de la *Biblia* se explicita sin sombras de duda que: “Una mujer no llevará ropas masculinas y un hombre no se pondrá ropas de mujer. Quien actúa de esta manera es una abominación para Yavé: tu Dios” (*Deuteronomio 22, 5*). Estamos frente a imágenes –con sus respectivos imaginarios e imagerías– que traducen y encarnan tiempos represivos y *puritanos*. Lxs 108 padecieron la humillación de las plegarias y de las órdenes.

Lxs 108 son una abominación no porque usen pollera sino porque, entre otras cosas, el pantalón de Botti intencionalmente lxs feminiza. La prenda ahí no tiene ninguna función práctica sino estigmatizante. En ningún momento el dibujante da una versión bondadosa de los hechos políticos que representa. Nunca se pone del lado de lxs 108: habría podido hacerlo, sí. Su mirada está cargada de homofobia. Y de misoginia también: pues usa atributos femeninos para señalar e insultar. Esas viñetas son la parte visual de un dispositivo memorial que desde su momento de producción nos recuerdan lo mismo: la cultura autoritaria es deseo de transparencia, de legibilidad inmediata del sexo y por eso especifica su temor (con su grado correlativo de represión) frente a la confusión de los sexos codificados por/en la indumentaria. Los “valores” subyacentes a las viñetas son autenticidad, naturalidad, pureza, salud. Estas son las palabras que definen lo que está bien y que marcan lo que está en las antípodas: la artificialidad *contra natura*.

Botti aparta a lxs 108 de la anatomía masculina y consigue politizar la apariencia sexo-genérica de lxs 108 “manoseando” –que es: caricaturizando– su pantalón. En cuanto a la caricatura: puede tener tres tipos de realizaciones.

:: *Las realistas*: donde se reproduce la “deformidad” del objeto tal cual se presenta en la realidad.

:: *Las realistas exageradas*: donde se deforma, voluntariamente y con una finalidad precisa, uno o algunos rasgos del objeto representado, pero procediendo de una manera realista, para que la representación mantenga las peculiaridades generales del original y pueda ser reconocible.

:: *Las grotescas o fantásticas*: en donde lo representado no mantiene ninguna relación estable con la realidad. Para figurar lo que se quiere representar se recurre a lo sobrenatural, a lo absurdo, de manera tal que lo representado ya no conserva ninguna marca de semejanza o verdad con su objeto (Kayser, 2004: cap. II).

En el caso que estamos considerando, estamos frente a caricaturas del segundo tipo. De aquí en más pondremos en foco sobre todo la segunda y la tercera reproducción.

La indumentaria, la acción y las leyendas de los dos recuadros finales de la segunda caricatura ponen en escena dos contrastes. Uno se cifra en los códigos indumentarios de género: bien diferenciados –apelan a una inflexión tradicional– en el caso de las mujeres y los hombres que ahí aparecen. El énfasis está puesto en el pantalón del 108. Esa prenda “desorienta” el sistema tradicional de la moda porque además de enfatizar las formas del cuerpo, resalta la coquetería de lxs 108, esa que se refracta en el resto del cuerpo con la alusión a los movimientos. Ese pantalón simboliza la transgresión de las leyes de género y el desafío de las normas sexuales tradicionales. Esto es: lo que *no está permitido*, lo que *genéricamente* no debe ser, que no tiene derecho de ciudadanía. O, al revés, que al manifestar su ciudadanía es perseguido y encarcelado como criminal. ¿El “crimen”? ser diversamente deseante. Otro contraste lo encontramos en las diferencias relacionales y las respuestas femenina y masculina frente a la homosexualidad. De hecho, las dos mujeres situadas a la izquierda de la escena son ultrafemeninas, con vestidos lujosos, maquilladas, con los labios pintados, llenas de alhajas, pulseras vistosas en ambos pulsos, aros y collares, el pelo ondulado y un poco fútil. Concentran sobre su propio cuerpo los “gestos atávicos” de las mujeres. “Guardianas de lo femenino”, de lo que “debe ser” lo “femenino”, ataviadas para la seducción, sometidas por la pluma de Botti a una glamourización, deseables y

posiblemente casaderas (no se aprecian alianzas en los dedos anulares). El modelo femenino que el dibujante entrama inspira seducción: necesaria para la erotización de la vida conyugal. La figura de la mujer de Botti es valorizada (marcada) por el sistema de la moda si/cuando es hiperfeminizada. Ellas aluden a la homosexualidad en términos de competitividad con su género, marcada por la línea de diálogo “creo que nosotras no somos tantas”. Esa frase insinúa a la huella de una ausencia, quiero decir, a otra oración que no está pero que podría reponerse como: *no somos tantas porque hay otrxs que (nos) disputan el campo de la masculinidad*. De todos modos, su actitud corporal no las muestra ni en estado de preocupación ni agresividad. Conversan sobre los hechos (sobre la razzia). Al lado, en cambio se retratan apenas las cabezas de dos machos paraguayos con sus rostros endurecidos y tostados por el sol que ni conversan ni apostrofan sino que miran con una actitud despectiva, escrutadora y amenazante. Su aspecto contrasta con la placidez del 108 que va caminando por la ciudad y escuchando música⁹. Estas dos figuras modélicas de hombre integran una acción violenta frente a un 108 que les retruca con un “¡Ay, pero qué tanto mirar! ¿Nunca vieron un hombre?”. Esas miradas hostiles que se posan sobre el cuerpo de un 108 podemos considerarlas como una mediación de la mirada de Botti sobre la historia, mediada por el humor. Las miradas agresivas/despectivas surgen frente a un cuerpo de hombre feminizado por el ojo caricaturesco del humorista, que no deja de identificar lxs 108 como hombres.

⁹ En cuanto al detalle del aparato reproductor de música, una breve disquisición marginal en términos textuales pero no argumentativos. *Las ciudades son espacios inmensamente sexuados*. En cuanto al movimiento y a su libertad por ejemplo. La noción de libertad de movimiento es esencial. Las mujeres no circulan con libertad por las calles a todas horas. Las que lo hacen por las noches o en ciertos lugares públicos, como las Plazas, por ejemplo, a plena luz del día, son mujeres “públicas”. Esto lo verificamos también en la relación con la ciudad a plena luz del día. Las mujeres andan de manera más cautelosa en la ciudad: ojos inclinados, mirando hacia abajo al cruzarse con un hombre –mirada no libre sino autocondicionada– o con auriculares para escuchar música (obstrucción de los oídos para evitar piropos, jocosidades impuestas desde afuera por los hombres o hacen uso de la bicicleta, para evitar los manoseos no deseados del transporte público. Medio de transporte, paradigmas de mirada, auriculares o música pueden ser interpretados como “máscaras”. Se precisa una “máscara” (liberadora y protectora) para pasar de observadx (sujeto de miradas acosadoras o de piropo no reclamado) a observadorx, para usufructuar –de manera acotada, por cierto– del espacio y de los privilegios de los hombres.

Por todo esto el cuerpo del 108 es peligroso, pasible de ser perseguido porque es un cuerpo excesivamente cuidado, excesivamente elegante, excesivamente narcisista, excesivamente anti-bio-macho-de-base. Estos excesos son enfatizados incluso en la tercera reproducción, “Yegros y 24 Proyectada”, que nos muestra una escena carcelaria; cuidado, elegancia, narcisismo que según un manual paraguayo, *Medicina legal y deontología* de Dionisio González Torres, son síntomas de homosexualidad: “narcisismo, elegancia, cuidado excesivo del físico y de la ropa” (2013: 251-252)¹⁰.

La tercera caricatura nos muestra a lxs 108 excluidos de la esfera pública: uno de ellxs está encarceladx por el deseo autoritario del control de la homosexualidad. A la emergencia de esa subjetividad sexogenérica se la priva de la libertad porque infringe la heteronorma de la sociedad paraguaya. Desorganizan la bipolaridad masculino/femenino: ¡un ilícito grave desde ya! Al trastornar el orden sexogenérico establecido, deben ser punidxs. Y de hecho lxs 108 fueron encarceladxs en una cárcel símbolo de la represión stronista: Tacumbú, en donde funcionó un “campo de reeducación”. La función de ese campo era reencauzar genéricamente a lxs 108. Las pruebas de esto que digo están en la empiria de las cosas. Reproduzco a continuación algunos fragmentos de una entrevista a Victoriano Silva, un habitante del barrio Tacumbú sobre los sucesos de 1959 y sobre la situación de lxs 108:

Don Victoriano, de 80 años, (...) trabajó por más de 30 años en la cantera Tacumbú del barrio homónimo, picando piedras. La cantera hoy indica la huella de una ausencia: ahí había un cerro que fue destruido progresivamente para extraer piedra basáltica empleada para empedrar las calles de Asunción. Pero ese mismo lugar también es un símbolo de la dictadura stronista. Uno de los lugares emblemáticos de castigo porque entre las décadas de 1950 y 1970 fue

¹⁰El libro de González Torres es todo un bestseller. Tiene 24 ediciones. La primera fue publicada en 1956 y aún se estudia en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Asunción. El capítulo XIV, “Alteraciones del instinto sexual. Perversiones sexuales” (247 y ss.) es quizás uno de los capítulos más oprobiosos que se haya escrito sobre estas temáticas. En cuanto a su autor: una *trouvaille*. “Los doctores V. Escobar, Dionisio González Torres, Juan Boggino, José Luis González y Mongelós, trabajaron durante dos horas sobre el cuerpo de Bernardo Aranda. La parte que corresponde al análisis clínico en lo forense realizó el Dr. Dionisio González Torres” (*El País*, 2 de setiembre de 1959).

un sitio donde los prisioneros del régimen eran sometidos a trabajos forzados y a situaciones de tortura. La cantera era administrada por el Ministerio de Obras Públicas y ahí trabajaban obreros “comunes”, como don Victoriano, y también “obrerros especiales”: presos políticos, que producían plusvalía para el stronismo y que, de paso, podían ser controlados, expuestos frente a los ojos atónitos de la ciudadanía, humillados y torturados. Este segundo grupo, en 1959, fue integrado fugazmente, por unos seis meses, por 108 subjetividades que representan uno de los tantos polos victimados por el stronato: personas declaradas como “culpables” de ser homosexuales. (...)

Don Victoriano, queríamos hablar de los 108, nosotros queríamos saber qué pasó aquí.

Eh. Estaban vestidos todos de blanco, con un pantalón y un saco normal. Todos de blanco. Para verlos bien. Aquí venía de todo, para trabajar. Agarraban y venían, presos políticos. Ellos pasaron mucho mal aquí (*hace el gesto de pegar con la mano derecha*). Trabajo pesado aquí hacíamos. Los 108 también. A fines de los cincuenta entré a trabajar yo. A ellos los mandaron acá porque era la forma más cerca de castigarlos, no es tan lejos la distancia.

¿Pero por qué los castigaban, qué habían hecho?

Silencio largo. Vamos a decir... es lo que se dice puto (*lo dice a media voz*), así te voy a decir yo. Los agarraron a toditos. Era una enfermedad, ellos decían, y eran reprimidos por eso. Era la época de Stroessner (*pronuncia con preocupación, casi al oído*).

¿Mandaron a todos los 108 aquí?

Toditos los agarraron. 108 eran. Mandaron más de 100. Es mucho 100, mucho. Todos eran iguales, como cualquier otro. Venían aquí para trabajar, como los otros trabajadores, como yo. Ellos trabajaban. Yo trabajo y gano. Ellos, no. Yo gano bien. Pagaban cada quince días. A ellos, no. Este empedrado (*frente a su casa*), todito nosotros hicimos. Toda Asunción. Trabajo más pesado. Ahí no hay sombra, nada no hay (*por la cantera*). Todos los días trabajaban, los sábados, los domingos, todos los días.

¿Cómo sabían que ellos eran los 108?

Pasaban por aquí, frente a mi casa, subían aquí (*hay una pequeña cuesta empedrada*) y los llevaban a la cantera. Toditos sabían en el barrio, éramos pocos por aquí, una casa en la esquina, otra al lado, nosotros veíamos, estaban vestidos de blanco, los traían caminando. Como ganado los traían. Había unos sargentos que los conducían: dos estaban adelante, dos atrás y unos en cada costado. Usaban arreador para hacerlos caminar y los oficiales iban armados. Les pegaban y los maltrataban si hablaban. Cómo te voy a decir, si alguno protesta, le pegan, si habla, cualquier cosa, le pegan. Un miércoles santo, lloviznaba, y había un uruguayo que trabajaba, lo mataron, aquí cerca.

¿Los 108 eran alojados aquí en el barrio?

No, en el barrio, no. Al lado de la cárcel había un cuartel grande, Agrupación Especializada se llamaba (*ex Guardia de Seguridad*) (...).

¿Qué hacían en la cantera?

Rompían las piedras, las picaban: maza, piqueta, pala. A las doce en punto sonaba la sirena y explosivo se ponía. ¡Cómo volaban las piedras, saltaban que daba gusto! Las paredes de las casas se rompían. La vibración rompe todo. Luego las piedras se trituraban con máquina. Ese era su castigo para ellos: picar piedras. Desde las siete y a las doce había que comer. Y a las dos estaban otra vez aquí. Hasta tarde. Ellos tenían su hora. No había diferencia con los demás, pero ellos estaban separados, un poquito retirados y no hablamos nunca, estaba prohibido luego por los sargentos. Toditos trabajaban. Hacía mucho calor ahí, sol, caliente (*muy enfático*) y ellos tenían que agarrar las piedras, con las manos tenían que agarrar (*subraya el deber*). Ese era su castigo, les quema (*alarga las sílabas*). Nosotros, no. Quemaban las piedras. Y las manos (*muestra la palma de la mano*) toditas se les rompían.

¿Cuánto tiempo se quedaron aquí trabajando?

Cinco, seis meses, no mucho. Algunos tenían abogados y salieron, algo así. Se fueron.

¿Qué pasó con ellos después?

Yo no sé, salieron, soltaron todos. Pero antes los agarraron en el centro, en la calle. No todos juntos, de a poco. La policía les persigue (Carbone/Soto, 2015: 187-191).

Los mandaron reeducarse, a picar piedras, a “hacerse hombres”. Aquí se devela la función del “campo de reeducación”. ¿Qué pasó con lxs 108 luego de Tacumbú y antes de la razzia siguiente? No hay rastros en la historiografía paraguaya ni en la memoria oral-popular. Pareciera que se esfumaron. Desaparecieron. O más bien: parecen haber adquirido una máscara. Pues, *el anonimato de la máscara es la revancha de los dominados*.

En el traje punitivo de Tacumbú se cifra el abuso de poder del Stronato. Siempre en la tercera caricatura vemos a varios presos, hombres, con distintos números. Todos ellos muestran una cara de desconcierto. Podemos sospechar que esa incomodidad se debe a la presencia de un 108, acicalado en la cárcel y que, como lxs demás de las otras viñetas, tiene cinturita diminuta, piernas marcadas por el pantalón, ausencia de bulto y que se contonea – en esos “movimientos” aludidos se cifra, también, un corrimiento respecto a la seducción de los códigos propios de la heterosexualidad– como si estuviera contento. ¿Contento de qué si está preso en la cárcel de Tacumbú por infringir la ley sexogenérica stronista? Pese a

eso Botti nos lx presenta como una imagen fuerte del deseo y del placer.

Si partimos del supuesto que la nariz es un signo fálico y que se presta a analogías entre la nariz de arriba y la nariz de abajo, pues lo que está arriba “sinonimiza” lo que está abajo; y si consideramos también que según Bajtin (1994: 62) la nariz puede ser considerada un símbolo fálico (en el grotesco de la Antigüedad y la Edad Media, especialmente), que incluso entre los médicos era opinión muy difundida que su longitud se relacionaba con la del pene y que a la vez expresaba la virilidad del hombre, entonces es posible decir que el 108 está contentx y “enhiestx” (su nariz lo está) porque tiene a muchos hombres alrededor suyo –en “estado de disponibilidad”, mostrando “pelotas” que además los mantienen atados y que dificultan su movilidad–. En el revés de trama, los demás presos muestran un evidente desconcierto en sus caras “de penes flácidos” (literalmente). Sea: en esos precisos lugares se sitúa la estigmatización de Botti. Con la presencia de un 108 feminizado por las prendas y con su alegría en la cárcel se cifra el miedo a la feminización (degeneración) del cuerpo masculino por parte de la pluma de Botti, una vez más, mediación de la heteronorma stronista.

Cuatro apuntes

El Stronato somete a lxs 108 –a través de la marcha en la calle pública, el escarnio ciudadano, la campaña en los diarios, el humor gráfico, la cárcel en Tacumbú– con el objetivo de masculinizarlos. Pero ellxs se resisten. Las pruebas de esas resistencias se cifran en la repetición de las razzias posteriores a la de 1959. Y ese gesto de resistencia aparece aquí marcado en las letras, concentrado en una de ellas: x.

Con la primera razzia, el Stronato impone el “valor diferencial de los sexos” –que no pueden porque no deben ser más que dos– como uno de sus principios organizadores. En efecto, la diferencia de sexos es también y quizás sobre todo una jerarquía de sexos. Pero la

razzia nos dice algo más: que la “tercera posición” es una preocupación despreciable frente a la cual hay que actuar.

Si el humor de Botti hubiera sido resistente a la ideología stronista sus viñetas hubieran podido constituir un enorme aporte a una sensibilidad homosexual –o, en todo caso, antihomofóbica y antimisógina– en tiempos autoritarios y homófobos. Pero su postura es dominadora. Botti fue stronista: eso nos demuestran sus dibujos. Y Aquí verificamos cómo lo simbólico puede ser una herramienta del cambio social o reforzar los modelos implementados por los poderes fácticos.

Las tres viñetas que consideramos a lo largo de este trabajo son dispositivos para recordar, desde hoy; pero desde el punto de vista de ayer son una máquina de guerra. O bien, (parte de un) dispositivo de detección y control de la identidad sexogenérica. Toda la serie insinúa que si se usa pantalón ceñido, si se tiene una cinturita diminuta, pestañas enroscadas, manos cuidadas, piecitos, ausencia de vello facial y ausencia de abultamiento en zona de la pelvis, la silueta en cuestión es sospechosa porque presenta un “aire femenino”. La identidad marcada es 108. Pasible de persecución, encarcelamiento y desaparición. O sea, las reconoceríamos nada más que como viñetas si las decontextualizáramos y elimináramos la variable política de nuestra interpretación. Pero ya que no lo hacemos, tenemos que decir que, en realidad, son dispositivos de lucha, ya que codifican una amalgama entre la transgresión de orden indumentario por género y prácticas las sexuales “desviadas”. En su momento de producción formularon una epistemología visual con un objetivo: detección de la diferencia genérica a través de signos corporales. Articulan un sistema de reconocimiento que si fuéramos ingenuos acotaríamos al ámbito del humor, pero que en realidad configuran un aparato humorístico (re)productor de ideología. De esa ideología de sobrevuelo en varios países del Cono Sur –el Plan Cóndor– que presentaba una hegemonía hetero que no daba cabida a las opciones sexuales distintas y estaba guiada por una racionalización final: la desaparición del diversamente deseante.

Y lxs cienfuegos somos nosotrxs: en la resistencia.

Bibliografía

- Almada Roche, Armando (2012) *108 y un quemado. ¿Quién mató a Bernardo Aranda?*. Arandurã, Asunción.
- Augsten Szokol, Erwing y otrxs (2013) *108/Ciento ocho*. Arandurã, Asunción.
- Bajtín, Mijaíl (1994) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid.
- Bard, Christine (2012) *Historia política del pantalón*. Tusquets, Buenos Aires.
- Burkart, Mara (2011) *HUM®: La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar, 1978-1983*. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, inédita.
- Carbone, Rocco/Croce, Soledad (2012) *Grottexto. Ensayos de (in)definición*. El 8vo. Loco, Buenos Aires.
- Carbone, Rocco (2014) *Putos de fuga. Stronato. Sexopolítica. Trauma. Memoria*. Prólogo de Ticio Escobar. Editorial Servilibro, Asunción.
- Carbone, Rocco y Soto, Clyde (2015) “Memorias del subsuelo: ‘Es lo que se dice puto, así te voy a decir yo’”. Entrevista a Victoriano Silva. En: *Revista SURES* (Universidad Federal da Integração Latino-Americana, UNILA, Foz de Iguazú), vol. I, nro. 5, febrero 2015, pp. 187-191. <<https://ojs.unila.edu.br/ojs/index.php/sures>>.
- Comisión de Verdad y Justicia (2008) *Informe final. Anive haguã oiko. Algunos casos paradigmáticos*, tomo VII. Asunción.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1985) *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, Barcelona.
- Díaz, Luciana (2004) *La revista Humor como forma de resistencia frente a la última dictadura militar (1976-1983)*, Tesis de Maestría en Periodismo, Universidad San Andrés-Diario Clarín-Columbia University, Buenos Aires, inédita.
- Foucault, Michel (1994) *Dits et écrits: 1954-1988*, vol. III. Éditions Gallimard, Paris.
- Freud, Sigmund (1905) “El chiste y su relación con el inconsciente”, *Obras completas*, vol. I. Biblioteca Nueva, Madrid, 1967.

- González Torres, Dionisio (2013) *Medicina legal y deontología*. Servilibro, Asunción.
- Guillaumin, Colette (1979) “Question de différence”. En: *Questions féministes*, nro. 6, setiembre de 1979.
- Kayser, Wolfgang (2004) *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Stauffenbrug Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen.
- Levín, Florencia (2013) *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983*. Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires.
- Masiello, Francine (1987) “La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura”. En AA.VV., *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideology & Literature, University of Minnesota, Buenos Aires.
- Neri Farina, Bernardo (2010) *El siglo perdido*. Servilibro, Asunción.
- Nuñez, Agustín (2002/2010) *108 y un quemado*. Arandurã, Asunción.
- Preciado, Beatriz (2008) *Testo yonqui*. Espasa Calpe, Madrid.
- Williams, Raymond (2009) *Marxismo y literatura*. Las cuarenta, Buenos Aires.

Humor e innovación

Una explicación mediática y discursiva del origen y supervivencia de los programas cómicos posmodernos porteños

Damián Fraticelli¹

damianfraticelli@yahoo.com

Resumen:

En este artículo nos proponemos explicar la aparición y permanencia de un estilo de programas cómicos al que hemos denominado: *Humor Posmoderno*. Este surge, en la ciudad de Buenos Aires, a fin del siglo pasado con el programa *De la cabeza* (1992) y sobrevive en una grilla televisiva en la que el género se está extinguiendo. Desde una perspectiva semiótica, atenta a la dimensión mediática y discursiva de los fenómenos sociales, postulamos que el surgimiento de los programas cómicos posmodernos se debió a tres razones principales: el fin de la televisión masiva, la proliferación de formatos y géneros cómicos no-ficcionales y la expansión de un marco metaenunciativo reidero al conjunto de la programación.

Palabras clave: televisión - programación - géneros - historia - enunciación.

¹ Doctor en Ciencias Sociales y Lic. en Ciencias de la Comunicación. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Prof. Adjunto de Semiótica de Redes, cátedra Carlón, e investigador del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, Argentina.

1. Introducción²

En un artículo anterior (Fratlicelli, 2013) propusimos una periodización de los programas cómicos porteños distinguiendo tres momentos: Paleo Humor, Neo Humor y Humor Post-televisivo. Continuando nuestra investigación, actualmente preferimos concebir dichos momentos como estilos discursivos denominándolos: Clásico, Moderno y Posmoderno respectivamente. El primero domina desde la estabilización del género, en 1960, hasta 1980. Es un estilo costumbrista con una enunciación *paleotelevisiva* (Eco 1987 [1983])³. Su producción risible presenta una *tendencia cómica*⁴, comprendiendo lo cómico en términos de Freud (2006 [1905]). Los programas que lo ilustran son *Viendo a Biondi* (1961-1969) y *La tuerca* (1965-1974). El estilo Moderno, que prevalece durante la década de los ochenta y pervive en *Peligro: sin codificar* (2008-2015), introduce lo picaresco junto con una

² Los resultados que se presentan son producto del trabajo realizado en el marco de una beca de doctorado de la Universidad de Buenos Aires, vinculada con el proyecto de investigación UBACyT “Mediatizaciones de la política y el arte. Entre los viejos y los nuevos medios”, dirigido por el Dr. Mario Carlón.

³ *Paleotelevisión* es el término utilizado por Eco para definir la primera etapa de la televisión. Entre sus características principales se encuentran: una enunciación que juega a ser transparente proponiendo la pantalla como una ventana al mundo, un contrato pedagógico y una grilla de programación ordenada que separa géneros claramente.

⁴ A lo largo del artículo, seguiremos una lectura enunciativa y mediática del paradigma freudiano conformado por el chiste, la chanza, lo cómico y el humor que realizamos en Fratlicelli, 2015. En el chiste y la chanza se construye una relación enunciativa en la que existe un enunciador que se dirige de manera cómplice a un enunciatario y ambos establecen una relación de superioridad con respecto a un tercero que es el objeto de la burla. En lo cómico se construye un enunciador transparente que da a ver al enunciatario el objeto de la burla que siempre es inferior a él. Y en el humor, se establece una relación de identidad estilística en la que el enunciador y el enunciatario se desdoblan burlándose de sí mismos. Al decir que los programas cómicos tienen *tendencia cómica* o *humorística* estamos indicando que sus producciones risibles se despliegan en una enunciación cómica o propia del humor. Las únicas excepciones a estos usos de los términos se dan cuando nos referimos a los *programas cómicos* porque aludimos al género televisivo (por lo tanto puede haber programas cómicos con ambas tendencias). Y, cuando mencionamos estilos: *Humor clásico, moderno y posmoderno*. En este caso, utilizamos el término englobando cualquier producción risible como suele hacerse en el sentido común, la diferencia se encontraría en los modos que ellas se producen.

enunciación *neotelevisiva*⁵ que quiebra constantemente la ficción. Su producción risible continúa presentando una *tendencia cómica*, pero lo cómico ya no es lo representado sino la propia representación. *No toca bobón* (1981-1987) y *Las gatitas y ratones de Porcel* (1986-1989) pertenecen a este estilo. El Humor Posmoderno surge en 1990 y continúa con *Peter Capusotto y sus videos* (2006-2015). En él convive lo grotesco y bizarro con la parodia de géneros y estilos, presentes y pasados, de la televisión y otros medios. Su enunciación irónica impulsa una producción risible⁶ que ya no presenta una *tendencia cómica* sino *humorística* sobre la representación.

En este artículo nos proponemos dar una respuesta a dos preguntas que se presentan al analizar los programas cómicos del Humor Posmoderno: ¿Por qué aparece a principios de los 90? Y ¿por qué, a pesar de su continuo bajo rating, sobrevivió tantos años en la televisión abierta?⁷ Responder tales cuestiones es una tarea por demás compleja que demanda atender las múltiples dimensiones que conforman cualquier fenómeno social. Sobre su aparición podría argumentarse, por ejemplo, que fue posible porque, en la década de los 90, las privatizaciones de los canales 11 y 13⁸ reconfiguraron el mercado haciendo

⁵ Eco (1987 [1983]) llama *Neotelevisión* al segundo momento de la historia del medio. Sus propiedades principales son: una enunciación que deja de ser transparente y se vuelve sobre sí misma y el contacto con el público mostrando sus dispositivos productivos y una grilla de programación en la que se mezclan los géneros.

⁶ Comprendemos lo “risible” o “reidero” como un vasto dominio semiótico que incluye lo cómico, el humor, el chiste, la parodia, la sátira, el humor negro, el absurdo, la mueca, la caricatura, etc., es decir todo aquello que puede producir risa. En términos comunicacionales, se trata de un marco metacomunicacional a la manera que lo comprende Bateson (1985 [1972]). Ahora, como nuestras observaciones se realizan desde una teoría interesada en la producción de sentido y aquí solo analizamos la instancia de producción siguiendo a Verón (1987), nos referiremos a lo risible como un marco metaenunciativo. Por lo tanto, su definición no se dirige por una cuestión de contenido sino de escena comunicacional construida en el texto que puede contener otras escenas comunicacionales. Por ejemplo, en un sketch, dos personajes pueden tener un diálogo serio en el velorio de un amigo, y quedar en ridículo al ampliarse la toma y mostrar que lo que están despidiendo es un viejo pulóver que están por desechar.

⁷ En el momento en que escribimos este artículo, diciembre del 2015, acaban de terminar los dos únicos programas cómicos que aún emite la televisión: *Peligro: sin codificar* y *Peter Capusotto y sus videos* (de cuyo estilo nos ocupamos). Ignoramos si serán repuestos o si aparecerá algún otro nuevo, de no ser así el género programa cómico habrá dejado de ser producido por la televisión porteña.

⁸ En septiembre de 1989, mediante el Decreto N.º 830 se llamó a licitación de los Canales 11 y 13. A fines de diciembre de ese año, a través de otro Decreto, el 1540, se otorgaron las licencias de LS84 Canal 11 a Televisión Federal S.A (Telefé) y LS85 Canal 13 a Arte Radiotelevisivo Argentino SA (Artear).

que se introdujeran propuestas estéticas novedosas. O que la causa fue la red social que posicionó como director artístico de Canal 2 a Cenderelli, un artista del videoarte del Di Tella de los 60, que implementó experiencias vanguardistas en la televisión. Seguramente estos factores formaron parte de las razones de aparición del Humor Posmoderno, el problema es poder establecer su relación con las propiedades discursivas que motivan el placer reidero que produce el estilo, lo que a fin de cuentas justifica su existencia. ¿Qué vínculo existe, por ejemplo, entre las privatizaciones y el pastiche estilístico de *De la cabeza*? En tanto que esa propiedad es la que nos interesa porque, junto a otras, configura su propuesta reidera, nuestra atención se mantendrá en el nivel significativo del fenómeno; lo que nos obliga a buscar las respuestas en sus condicionamientos mediáticos y discursivos. Entonces, para encontrar las causas del origen y sobrevivencia del Humor Posmoderno comenzaremos atendiendo a un rasgo que nos permite iniciar una explicación: su carácter paródico.

2. La parodia como síntoma de transformación

Tanto en su versión moderna como posmoderna, la teoría literaria concibe la parodia como un signo de decadencia y renovación de los géneros. Su naturaleza autorreflexiva y de síntesis dialéctica, en tanto que imita y toma distancia de la textualidad anterior, hace que se la comprenda como un prototipo de la etapa decisiva del desarrollo de las formas literarias. El formalismo ruso considera que su manifestación representa un tiempo de ruptura con el código precedente y una posibilidad de transformación. Para Tianianov (1968) el momento paródico se conforma por dos “etapas”, la primera, de saturación de una escuela literaria o incluso de un autor debido al agotamiento de sus procedimientos estéticos. La segunda, de apropiación que de ella hace otra escuela o autor y de la que surge una forma “nueva” a partir del uso de esos procedimientos de manera inmotivada, es decir, sin la función que presenta en el texto original. Esa articulación que se da entre lo apropiado y el nuevo material habilita a los formalistas a concebir la parodia como síntoma

de un momento de reciclaje capaz de crear nuevos procedimientos narrativos. Teorías más recientes, como las de Rose (1993) y Hutcheon (2000 [1985]) que toman sus distancias con respecto al formalismo, continúan viendo la parodia como un síntoma de las transformaciones del sistema genérico.

En el Humor Posmoderno, la parodia es un rasgo dominante que se encuentra tanto en la estructura de los programas como en cada uno de sus sketches, ¿puede considerarse entonces que es un síntoma de transformación del sistema de géneros televisivos? ¿Es lícito trasladar observaciones de la teoría literaria a la teoría de la televisión? Al menos puede servirnos de hipótesis para comenzar a pensar el problema del origen del estilo. Para ponerla a prueba relacionaremos tres series que constituyen la cuestión: la mediática, la genérica y la estilística. Observaremos qué lugar ocupó el género en la grilla de programación a lo largo de la historia mediática de la televisión y cuáles fueron sus competencias estilísticas. De esta manera esperamos circunscribir las particularidades del momento en que aparece el Humor Posmoderno y encontrar una hipótesis mediática y discursiva sobre la razón de su sobrevivencia.

3. Los programas cómicos en la historia de la televisión

Si suponemos que el carácter paródico del *Humor Postmoderno* indica una crisis del género y una transformación de su sistema, lo primero que nos parece útil determinar es cuál ha sido la presencia de los programas cómicos en el total de los programas televisivos producidos a lo largo del tiempo⁹.

⁹ Los porcentajes se obtuvieron en relación a la cantidad de programas que se emitieron en cada década. Los datos provienen de los seis tomos de *La magia de la televisión argentina* (Nielsen 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010) y en grillas de programación recolectadas.

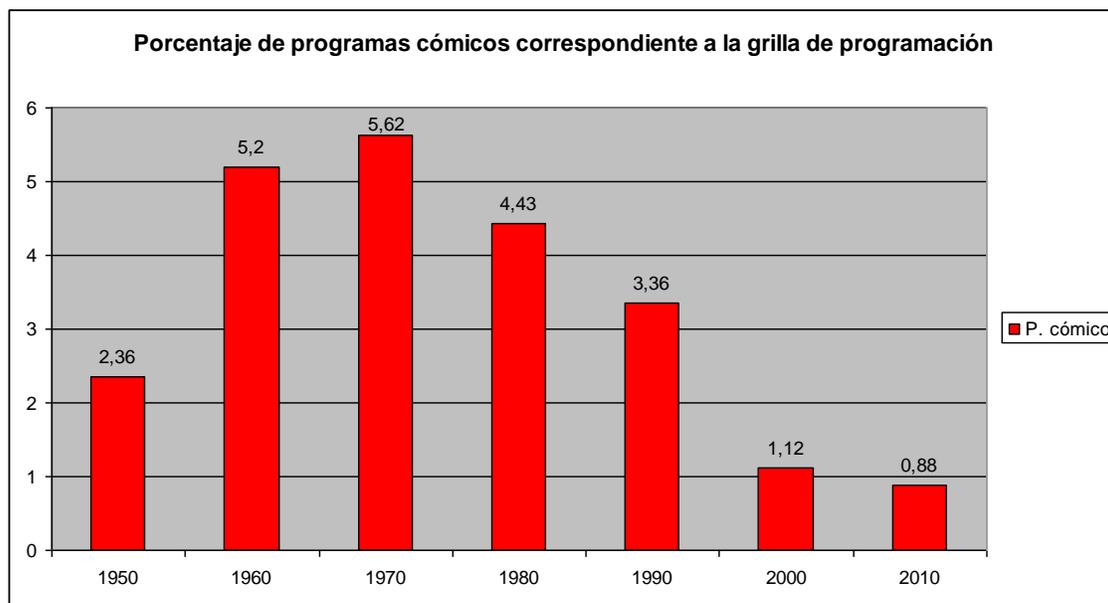


Fig. 1 Calculado sobre el total de la grilla televisiva de los canales de aire de la ciudad de Buenos Aires por década

Al observar el gráfico, rápidamente puede advertirse que los programas cómicos comienzan ocupando un 2,36 % de la grilla de programación para alcanzar un pico de 5,62 % en la década de los 70 y luego sufren una reducción significativa, para llegar a ocupar un escaso 0,88 % en los últimos años. ¿Cuál es la razón de tal disminución? Manteniéndonos en el nivel mediático y discursivo, podríamos arriesgar tres causas fundamentales: la transformación del sistema mediático, la aparición de nuevos géneros de lo risible y la expansión del marco metaenunciativo reidero al conjunto de la programación. En lo que sigue intentaremos demostrar de qué manera cada una de ellas afectó la producción de los programas cómicos.

3.1. Los programas cómicos en la transformación del sistema mediático

La televisión que instituyó los programas cómicos como género dista de ser la misma que los ve desaparecer hoy. Aquella televisión, llamada por Verón televisión histórica (2013), era un medio masivo, configurado en *broadcast*, sin competencia con otros medios audiovisuales en el hogar. Su oferta de programación escasa, comparada con la existente en la actualidad, la conformaba en un importante dispositivo de puesta en ritmo de la vida social. La grilla de programas se estructuraba siguiendo la actividad cotidiana y la actividad cotidiana se organizaba según la programación. Si alguien quería reírse con un programa cómico, debía esperar el momento en que lo transmitía la institución emisora.

Tal poder de la instancia productora se mantuvo durante las tres primeras décadas de la televisión histórica hasta que entrados los 80 apareció el control remoto, con su posibilidad de cambiar rápidamente de canal, y la videocasetera que amplió la oferta al permitir grabar los programas y elegir cuándo verlos. Esas innovaciones tecnológicas iniciaron una nueva etapa de la televisión histórica en la que se fortaleció el poder de elección de los televidentes. En los 90, la televisión por cable y satelital, con sus servicios *on demand*, multiplicaron exponencialmente la oferta intensificando la capacidad electiva. Con ellas, se expandieron los canales globalizados que presentaron una programación desvinculada de la vida cotidiana nacional. Los géneros cómicos ya no se transmitieron en las horas de reunión familiar, como sucedió al inicio de la televisión histórica. Los canales de sitcoms y comedias, permitieron disfrutar de lo reidero en cualquier momento del día.

En la transición de un siglo a otro se inicia la tercera etapa de la evolución de la televisión histórica hacia la post-televisión o la televisión que ya no funciona con la lógica de medio masivo que tuvo en su origen. La divergencia entre la oferta y la demanda se acentúa y a ella se suma la *televisión expandida*, es decir la televisión recepcionada por nuevos aparatos mediáticos (teléfonos celulares, las notebooks, etc.) y medios (*Youtube*, *Terra*, etc.) (Carlón, 2012). La espectación televisiva deja de anclarse al espacio privado del hogar o a escasos lugares públicos (bares, estaciones de subte, etc.) y comienza a ser

móvil, con lo que se vuelve incierto su lugar de recepción. Se desarrolla entonces lo que Scolari denomina *Hipertelevisión* (2009), una televisión reticular y colaborativa marcada por las experiencias mediáticas interactivas.

Con este breve recorrido, puede advertirse que el lugar que ocupó la televisión en el sistema mediático tuvo cambios significativos. De un inicio en el que era la única opción para recepcionar imágenes móviles y sonoras en el hogar, entró a competir con otros medios, soportes y dispositivos que debilitaron la institución emisora y fortalecieron el poder de elección de los televidentes. Ahora bien, como observa Carlón (2009), tales innovaciones afectaron de manera desigual al directo y grabado televisivos. Aunque el resultado general fue un progresivo aumento de la divergencia entre la oferta y la demanda, el directo televisivo mantiene la capacidad de programar la vida social porque su discursividad es condicionada por el tiempo de la naturaleza. La enunciación automática que lo define genera un referente que se despliega en la misma temporalidad que se encuentra inscripto el evento que representa y el espectador. Esta propiedad hace que los televidentes que quieran ver un partido de fútbol en directo, deban hacerlo en el horario y día en que lo transmite la institución si desean asistir a la imprevisibilidad del acontecimiento. Algo distinto ocurre con el grabado, su dispositivo produce lo representado con una temporalidad anterior a la de la espectación, lo que permite que esta se independice del momento en que lo transmite la institución emisora. Esa independencia, sumada al acceso masivo de soportes técnicos de grabación, produce el debilitamiento de la televisión para programar la vida social y el consiguiente decaimiento de la producción de géneros ficcionales, como sucede con los programas cómicos.

Planteado de esta manera, puede sostenerse que los programas cómicos son un género propio de la primera televisión histórica masiva sin competencia de otros medios audiovisuales hogareños. Hasta los años 80, quien quería disfrutar de lo risible mediático en su casa, podía leer un libro, una historieta, escuchar la radio o los discos y casetes con chistes y escenas cómicas. Pero frente a ello, los programas cómicos ofrecían el plus de contar con imágenes icónico-indiciales móviles y sonoras que promovían una rápida inmersión en el universo ficcional y multiplicaban los recursos para producir el efecto

reidero. Con la videocasetera, primero, y con la televisión por cable, la satelital y la *televisión expandida*, después, los géneros risibles televisivos se encontraron en desventaja. Teniendo las mismas posibilidades perceptivas, los nuevos medios pasaron a brindar una oferta mayor, no solamente en cantidad y disponibilidad, sino también en variedad genérico-estilística. Tanto los canales extranjeros como las producciones “independientes” que se distribuyen por medios como YouTube ampliaron de manera inusitada los modos y referentes de lo risible. A nuestro entender, entonces, la transformación del sistema mediático que tuvo como consecuencia el fin de la televisión histórica fue una de las razones de la disminución drástica de los programas cómicos en la grilla de programación y de que los dos productos que sobrevivieron hasta hace poco (*Peter Capusotto y sus videos* y *Peligro: sin codificar*) lo hicieran expandiéndose a YouTube y a otros medios y plataformas.

3.2. Los cambios en el sistema de géneros risibles

Pasemos ahora a la segunda causa que señalamos, la aparición de nuevos géneros risibles. Al mismo tiempo que se dan las innovaciones en el sistema mediático, se producen cambios en el campo¹⁰ de lo risible de la grilla de programación. Nacen nuevos géneros, desaparecen otros y los que permanecen varían su presencia. El siguiente gráfico intenta dar cuenta de las modificaciones que sufren desde el inicio de la televisión hasta la actualidad¹¹.

¹⁰ Seguimos aquí los planteos sobre género que ha realizado Steimberg (1994). Según el autor, una de las características diferenciales entre el género y el estilo es su acotación a un campo social de desempeño o juego de lenguajes. En nuestro caso el desempeño social que se espera de los programas cómicos es que generen risa.

¹¹ Como en el gráfico anterior, los porcentajes se obtuvieron en relación a la cantidad de programas que se emitieron en cada década. Los datos provienen de los seis tomos de *La magia de la televisión argentina* (Nielsen 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010) y grillas de programación recolectadas.

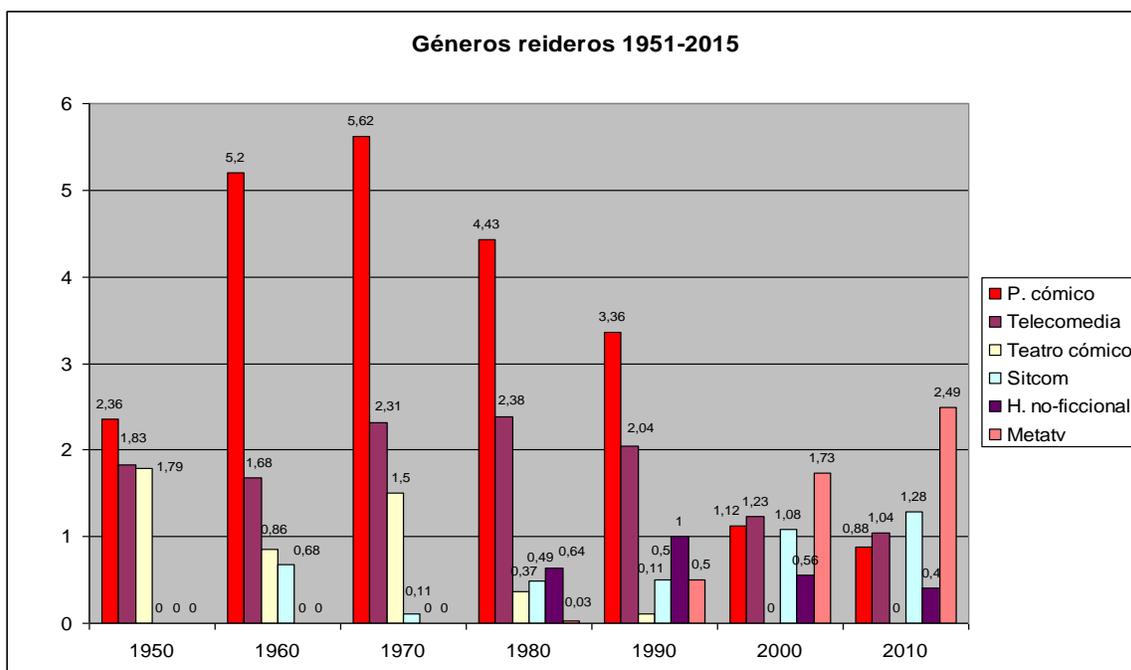


Fig. 2 Porcentajes calculados sobre el total de la grilla televisiva de los canales de aire de la ciudad de Buenos Aires por década

Complementando la información del gráfico anterior (Fig.1), podemos apreciar ahora la manera en que los programas cómicos dominan el campo de lo risible y llegan a duplicar la presencia de su competidor directo, las telecomedias, en los años 70. Luego, a partir del cambio de siglo, decrecen hasta ser uno de los géneros menos producidos en la actualidad. Sabemos que en esa transición hubo transformaciones drásticas en el sistema mediático y, según nuestra interpretación, ellas incidieron en la producción de los programas cómicos. Pero ¿sucedió lo mismo con el resto de los géneros risibles? Y si sucedió, ¿cuál fue la razón de que algunos géneros fueran más aptos para sobrevivir e imponerse sobre otros?

A nuestro entender, como se hace visible en el cuadro, los cambios mediáticos incidieron en la producción del conjunto de los géneros risibles como también lo hizo el advenimiento de la *Neotelevisión*. Ambos fenómenos fortalecieron los géneros que presentaban mayores rasgos enunciativos específicamente televisivos. Intentaremos demostrarlo comenzando por observar las primeras competencias directas que tuvieron los

programas cómicos dentro del campo de lo reidero. Dejaremos de lado, por el momento, lo risible incluido en otros géneros, como los chistes y sketches de algunos cómicos en programas de entretenimientos y shows musicales.

Concentrándonos entonces en los géneros risibles exclusivamente, al inicio de la televisión, los programas cómicos compiten con dos géneros: la telecomedia y el teatro de comedia o teatro cómico. El primero presenta una configuración similar a la que tiene en la actualidad: una comedia, por lo general costumbrista y protagonizada por una familia, desarrollada en episodios que prontamente se emiten en forma diaria. El segundo consiste en transposiciones de comedias teatrales o escritas para la televisión que construyen una espectáculo similar a la del teatro: cámara predominantemente fija y pocos decorados como ocurría en *Teatro para reír* (1963-1964) y *Teatro con humor* (1966-1968). Pasada la primera década, ingresa al campo de lo risible la sitcom. Sus programas no se realizan en Buenos Aires sino que son importados desde los Estados Unidos y presentan características semejantes a las del género en la actualidad: relatos de comedia que concluyen en cada episodio y personajes, entornos y tramas secundarias desarrolladas a lo largo de la temporada.

Los programas cómicos comparten con estos tres géneros el desarrollarse en la ficción, pero, su estructura está fraccionada en sketches (lo que demanda una atención menor que la de un relato episódico y seriado) y presentan mirada a cámara (lo que habilita el contacto cómplice entre el cómico y el público). Mientras la telecomedia, el teatro cómico y la sitcom se desarrollan en la simulación de que nadie los ve, los programas cómicos apelan constantemente al televidente diciéndole: “Esto es para que usted se ría”.

Estas propiedades diferenciales no tendrán competencia hasta entrados los años 60. En ese momento, aparecen los formatos que hemos agrupado en el gráfico bajo la categoría de Humor no-ficcional, programas que ingresan en el campo de lo risible presentando la figura de un conductor que mira a cámara dirigiéndose de manera cómplice al público y un universo referencial en el que no domina la ficción. Del primero que tenemos conocimiento

es *Humor redondo* (1968-1973)¹². Conducido por Héctor Larrea, seis humoristas autores de programas exitosos, pero con poca o nula presencia en la pantalla, hacen chistes a partir de frases que unas secretarias le proveen al conductor. Su variedad temática es amplia, abarca desde el arcaico motivo del mal carácter de las suegras hasta acontecimientos de actualidad. La configuración de un conductor con humoristas en un plató generando lo reidero sobre temas diversos mantiene una mesurada, pero creciente, presencia en la grilla con programas como *El campeonato de la risa* (1972-1973) y *De mi pago con humor* (1978-79). Sin embargo, nunca alcanza los niveles porcentuales de los géneros reideros ficcionales ni disputa el liderazgo de los programas cómicos.

Durante los años 80 y 90 el escenario cambia drásticamente. Se inicia la paulatina caída de los géneros risibles tradicionales y aparecen dos exitosos géneros nuevos que producen lo risible en la no ficción y un formato con altos ratings que combina sketches, *bloopers* y cámaras ocultas en un ambiente festivo capitaneado por un conductor. El primer género es el que denominaremos *noticiero cómico* que sumamos a la categoría de Humor no-ficcional. En 1982 aparece *Semanario insólito*. Se trata de una parodia del noticiero televisivo que eleva eventos ridículos e insignificantes a la categoría de acontecimiento periodístico. Esa mezcla de noticiero y programa cómico se afianza con *La noticia rebelde* (1986-1989) y continúa reproduciéndose en programas que acentúan el componente periodístico de opinión como *Caiga Quien Caiga* (1995-2014) o el de lo cómico, manteniendo la entrevista en un lugar central; *Sin red* (1988), *Notishow* (1988) y *Penúltimo momento* (1988-1989) son ejemplos de ello.

El otro género que también produce lo risible en la no-ficción es el identificado por Carlón como *metatelevisión* (2006). Este presenta características enunciativas diferentes al resto de los géneros y formatos del Humor no-ficcional, por lo que preferimos considerarlo de manera separada. Es un tipo de programa que produce un giro metadiscursivo en la televisión al ocuparse de lo sucedido en la programación. Su forma de hacerlo es mediante

¹² *Humor redondo* se emite por Canal 11 en 1968 y al año siguiente por Canal 13 hasta 1973. Los humoristas que participan son Juan Carlos Altavista, Jorge Basurto, Aldo Cammarota, Carlos Garaycochea, Héctor Larrea, Juan Carlos Mesa. La dirección está a cargo de Carlos Oscar Escalada.

dos recursos principales: un informe editando del contenido de otros programas y un debate posterior acerca de él entre un conductor y panelistas. Al comienzo, la metatelevisión se presenta como enteramente risible. *Perdona nuestros pecados* (1994-2002)¹³, primer programa con este formato, se inicia centrándose en los errores de continuidad de las telenovelas (personajes que entraban vestidos de una manera y salían de otra en la misma escena o cambiaban sus peinados, etc.) y en los *bloopers* (errores cometidos por conductores y participantes de los más diversos programas). Esos segmentos se presentan con un *gag* entre los conductores que luego de mostrarlos hacen un comentario jocoso sobre ellos. Con el paso de la emisiones, los segmentos se presentan como informes más elaborados en los que se combinan los programas referenciados con fragmentos de programas muy variados, pasados y contemporáneos, a los que se musicaliza y con los cuales se realizan procedimientos de destaque visual como repeticiones, deformaciones, sobreimpresiones, etc. Su resultado es un bricolaje que ridiculiza los programas tratados. La metatelevisión se reproduce en programas que mantienen lo risible cómico y humorístico como propuesta central (*El ojo crítico* [2004-2006], *Televisio* [2003-2004], *Aunque ud. no lo viera* [2004-2005]), y en programas más satíricos, como *Televisión Registrada* (1999-2015), que presentan informes con una posición política progresista. Más tarde el procedimiento de la metatelevisión se desarrolla de manera seria en programas en los que se realizan informes repasando las noticias del día y un panel que los discute. En tanto que lo que nos interesa es la competencia con los programas cómicos, mantendremos nuestras observaciones sobre la metatelevisión risible.

Por último, el nuevo formato al que hacíamos referencia es el que inaugura *Videomatch* (1990-2004). Un programa dinámico donde un conductor, cómicos, técnicos, productores y una tribuna interactúan jocosamente en el espacio de un estudio televisivo. Se hacen chistes, bromas ingenuas y pesadas, y se ríen y gritan construyendo un ambiente festivo. La transmisión es en directo y se incorpora en el programa los imprevistos que puedan

¹³ *Perdona nuestros pecados* se emitió por ATC, Canal 9, Canal 11 y Canal 13. En el inicio sus conductores fueron Raúl Portal y Federica Pais, y luego ella abandonó el programa y en su lugar estuvo primero Mariana Fabbiani y, luego, Carola Kirkby. Su productora fue GP Producciones.

aparecer. Los únicos segmentos ya grabados son breves sketches, cámaras ocultas y bloopers presentados por el conductor. De manera que podríamos vincular el estilo del formato al *Humor moderno* por la convivencia de la ficción y no-ficción, el predominio de la enunciación del bromista y una producción risible con tendencia cómica que recae sobre la propia representación. El ambiente festivo que construye ya venía desarrollándose en ese modo reidero cuando, por ejemplo, Olmedo y Porcel bromeaban con los técnicos que estaban fuera de cámara y se escuchaban sus risas en off al tiempo que los cómicos le hacían un guiño cómplice al televidente saliéndose de sus personajes. Esa producción risible grupal fuera de la ficción se constituye en la marca representativa del formato que inicia *Videomatch*. Su motor son las continuas voces y risas en off que se introducen haciendo comentarios graciosos sobre lo que ocurre en el programa. La escena de espectación que construyen no es equiparable a la que se da con las risas en off del Humor clásico, porque ellas remiten al teatro cómico burgués, en el que el público no interactúa con los actores y se limita a reír de sus gracias. Las risas y los comentarios en off de *Videomatch*, en cambio, reenvían a una escena anterior ligada a las fiestas y espectáculos populares en las que los límites entre el cómico y el público se desdibujan y lo risible se produce grupalmente. Esta nueva propuesta de producción risible mantiene altos ratings en la década del 90 y principios del 2000 y es el formato del que deriva uno de los dos únicos programas cómicos que sobrevivieron en la grilla de programación contemporánea, *Peligro: sin codificar*.

Al mismo tiempo que se mantiene con éxito este formato, el *noticiero cómico* y la *metatelevisión* van aumentando la presencia del Humor no-ficcional mientras decrecen los géneros risibles ficcionales. Tal como lo explicamos, a nuestro entender, en este cambio inciden las transformaciones del sistema mediático. La videocasetera y la televisión por cable y satelital ampliaron la oferta de géneros risibles y acrecentaron el poder de decisión de los televidentes para disfrutar del placer reidero cuando quieren y no cuando lo determina la institución emisora. Un televidente de los años 90 podía ver por cable el

último episodio de *Friends*¹⁴, grabar *Alf*¹⁵ para verlo luego, y alquilar en VHS *Los colimbas se divierten*¹⁶ estrenada en 1986. Ante tal competencia, los géneros risibles ficcionales se encontraron en desventaja, pero esa no fue la única dificultad con la que se toparon, a ella se sumó la asunción de la *Neotelevisión* (Eco 1987 [1983]), que Verón identificó con la segunda etapa de la televisión histórica (2009). Ella implicó una enunciación reflexiva en la que la televisión recayó sobre sí misma y el contacto con su televidente. Uno de sus rasgos característicos fue la exposición de sus dispositivos productivos. Los micrófonos, cámaras y técnicos dejan de ocultarse y aparecen en la pantalla.

Frente a tales cambios, los géneros risibles responden de diferente manera. Para empezar, tal como lo indica el gráfico, el teatro cómico que imita una enunciación pre-televisiva, teatral, disminuye su presencia hasta desaparecer durante la década de 1990. También decrece la telecomedia que, como el teatro cómico, mantiene una enunciación transparente que oculta sus dispositivos productivos para resguardar la inmersión ficcional. Ambos géneros están inhibidos de mostrar los micrófonos o las cámaras con lo que se apartan de lo que sucede en el resto de la programación neotelevisiva.

En el caso de los programas cómicos, la mirada del cómico al público es una cualidad del género que le permite integrarse a la enunciación de la neotelevisión. Un recurso que define al Humor moderno es, justamente, la exposición de sus dispositivos productivos, que provoca quiebres constantes de la ficción. Esta posibilidad del género de introducir rasgos de la enunciación dominante en su producción de lo risible lo hace más apto para sobrevivir en la nueva etapa televisiva. Sin embargo, ante los formatos del Humor no-ficcional y la metatelevisión, los programas cómicos encuentran su límite porque ellos se fundan con procedimientos específicamente televisivos. Ambos tipos de producción reidera se

¹⁴ *Friends* (1994-2004) fue una sitcom estadounidense sobre la vida cotidiana de un grupo de amigos neoyorquinos. Sus protagonistas fueron Jennifer Aniston, Matthew Perry, Courteney Cox, Matt LeBlanc, Lisa Kudrow y David Schwimmer, y sus autores, David Crane, Marta Kauffman.

¹⁵ *Alf* (1986-1990) fue una sitcom estadounidense sobre una familia que convive con un extraterrestre. Estuvo protagonizada por Michu Meszaros, Paul Fusco, Max Wright, y Anne Schedeen. Tom Patchett y Paul Fusco fueron sus creadores.

¹⁶ *Los colimbas se divierten* fue una película argentina protagonizada por Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Su guionista fue Juan Carlos Mesa y su director Enrique Carreras.

desarrollan en el directo no-ficcional, novedad mediática que introduce la televisión (Carlón, 2006). La mayoría de sus programas presentan conductores que emiten en directo desde el estudio televisivo y, en los pocos casos que lo hacen en grabado, imitan sus condiciones de improvisación y contingencia. La edición vertiginosa con efecto reidero se instala como el procedimiento privilegiado de sus informes y su referente es la actualidad de la agenda mediática en el noticiero cómico o de la programación en la metatelevisión. Con tales características, el Humor no-ficcional y la metatelevisión se apartan de la competencia directa que sufren los géneros risibles ficcionales por parte de la televisión por cable y satelital, y los videocasetes.

Ahora bien, más allá de las coincidencias, con el cambio de siglo, el noticiero cómico merma su presencia en la grilla mientras que la metatelevisión risible la aumenta y se convierte en el género con más presencia del campo de lo reidero. ¿A qué se debe esto? Una posible respuesta se encuentra en la particular enunciación de la metatelevisión y el cambio de configuración que sufre la grilla de programación con el fin de la televisión masiva. Como veremos luego del siguiente apartado, ambas razones también deben atenderse para explicar por qué uno de los dos programas cómicos que sobrevivieron hasta hace poco, *Peter Capusotto y sus videos*, tiene Humor posmoderno y el otro, *Peligro: Sin codificar*, adopta el formato heredado de *Videomatch*. Pero antes de ocuparnos de esto, nos queda por considerar el último fenómeno que postulamos como causa de la disminución de los programas cómicos en la grilla de programación.

3.3. Los programas cómicos y la expansión de lo risible en la programación

Según nos informan las crónicas, en el inicio de la televisión, cuando los géneros aún no se estabilizan, lo risible convive con lo serio. En *Primer telenoticioso argentino* (1954-1956)¹⁷ el pronóstico del tiempo se anuncia cómicamente. Una voz en off lee el informe meteorológico mientras el conductor, Carlos D'Agostino, pone cara triste si el tiempo es

¹⁷ *Primer telenoticioso argentino* se emitió por Canal 7. Su conductor fue Carlo D'Agostino.

malo o sonrío si es bueno. También realiza chascarrillos recurrentes, uno de ellos es sobre sus secretarias. Las cambia en cada programa pero cada vez que aparece una nueva, mira cómplice a cámara y la presenta como si fuera a quedarse para siempre en la audición.

A medida que los géneros se estabilizan y demarcan sus fronteras mediante una prolífera producción metadiscursiva en diarios y revistas especializadas, lo risible se delimita con mayor rigor como un campo separado de lo serio y aparece en los programas ocupando breves espacios que son anunciados para establecer su marco metacomunicacional. Así, en los shows musicales, los programas de concursos y ómnibus, la aparición de cómicos contando chistes o haciendo sketches toma la configuración de un momento especial, un paréntesis dentro de las reglas generales de espectación del programa. Por otra parte, por fuera del entretenimiento, lo risible deja de tener lugar. Los noticieros, los programas políticos, las ficciones serias, etc., censuran su aparición desarrollándose plenamente en lo serio. De alguna manera, esta división es coherente con la grilla fuertemente estructurada que describe Eco (1987 [1983]) y, luego, Casetti y Odin (1994) al definir la Paleo-televisión.

Durante la década del 80 se conforma otro escenario que continúa vigente en la televisión contemporánea. Lo risible deja de encapsularse en géneros y microgéneros de los que se anuncia su presencia y pasa a conformar un rasgo propio de la enunciación televisiva. Los programas serios proponen un contacto descontracturado en el que crece la propuesta de complicidad hacia el televidente. Verón, al describir los noticieros de esta etapa, observa que los conductores se desplazan de una posición enunciativa asimétrica con respecto al espectador a una simétrica en la que quedan igualados sus saberes (1994 [1983]). A ello, nosotros podemos agregar un desplazamiento que se da desde la postura distante y seria que ostentan los conductores hacia una de complicidad que introduce lo risible. Ejemplo de ello son los conductores del noticiero vespertino de Canal 13, Mónica Cahen D'Anvers y César Mascetti. Matrimonio en la vida real, construyen programa a programa un retrato cómico y humorístico de la relación marital. Así, luego de ponerse serios por la noticia de un accidente de tránsito, César puede hacer un chiste pícaro sobre las modelos de un desfile en Mar del Plata y Mónica regañarlo juguetonamente fingiendo

celos. A su vez, lo reidero también se emplaza en las noticias. En ellas se musicaliza, ficcionaliza y edita ridiculizando a sus referentes. Muestran, por ejemplo, cómo un intendente tropieza con un bache haciendo campaña electoral y repiten su caída varias veces mientras comentan irónicamente sobre el buen estado en que mantiene las calles. O para dar cuenta de los problemas del tráfico en la ciudad, la comparan con una jungla insertando imágenes de la serie *Tarzán* de los años 60.

Algo similar ocurre con el resto de los géneros serios no-ficcionales y también ficcionales. En las telenovelas de ese momento se produce un giro autorreferencial en el que el género se burla de sí mismo introduciendo lo cómico mediante el vodevil y parodiando la relación heroína-galán (Soto, 1996; Steimberg, 1997). Lo risible se expande de tal manera que los propios programas cómicos reciben visitas del campo de lo serio mediático y extra-mediático impensadas una década atrás. Los políticos aparecen como invitados en algunos de sus sketches, especialmente en períodos electorales. Al comienzo mantienen distancia con respecto al género. Los cómicos los presentan al público y ellos, aunque se permiten alguna chanza, recuerdan en todo momento que provienen de otro campo de la vida social. Con el paso de los años, a este estilo distante que algunos políticos mantuvieron, se suma el de los políticos que asumen plenamente la enunciación risible y actúan cómicamente sin acentuar su procedencia política. Lo mismo ocurre con otros sujetos sociales como los deportistas, artistas, modelos, etc. La ironía penetra los géneros y hace que dejen de tomarse del todo en serio, lo que permite la expansión risible al conjunto de la programación. Tal dispersión implica que el televidente ya no debe esperar que aparezcan los programas cómicos o lo cómico dentro de algún género del entretenimiento para disfrutar del placer reidero. Desde la década del 80, lo risible puede sorprenderlo en cualquier género, con lo cual llega a ser un requisito de gran parte de la producción televisiva. Al hacerse permeables las fronteras entre el campo de lo risible y lo serio, los programas cómicos, que ofrecían un placer que no se encontraba en otros géneros, se debilitan lo cual señala otra razón de la caída de su presencia en la programación televisiva.

4. El Humor posmoderno: un humor posttelevisivo

El Humor posmoderno surge en un momento de maduración de la crisis que sufren los programas cómicos debido a las transformaciones mediáticas y discursivas que acabamos de exponer. Los estilos anteriores padecen el desgaste propio de la vida discursiva a lo que se suman competencias internas y externas a la televisión abierta en el campo de lo risible. Competencias internas dadas por la aparición de nuevos géneros y formatos junto con una expansión de la enunciación risible al conjunto de la programación. Y, competencias externas por multiplicarse la oferta risible con los novedosos medios y dispositivos. Si los programas cómicos nacen con su Humor clásico en el momento que se constituye la televisión como medio masivo, el Humor posmoderno lo hace en la transición del fin de la televisión masiva hacia la post-televisión.

Ahora bien, ¿por qué el estilo posmoderno es el que aparece y sobrevive en ese momento de la historia de la televisión? A nuestro entender, la respuesta se encuentra en la particular enunciación que produce su rasgo dominante: la parodia. El siguiente esquema que utilizamos para analizar programas cómicos (Fratlicelli 2015) nos permitirá ordenar nuestra exposición¹⁸.

¹⁸ En Fratlicelli 2015 presentamos el esquema con las categorías de *Enunciador* y *Enunciatario Genérico Mediático*. Debido al avance de nuestra investigación, preferimos no acotar ambas al género solamente sino incluir en ellas las propiedades de lo reidero como marco metaenunciativo. Por ello las denominamos ahora *Enunciador* y *Enunciatario Reidero Mediático*.

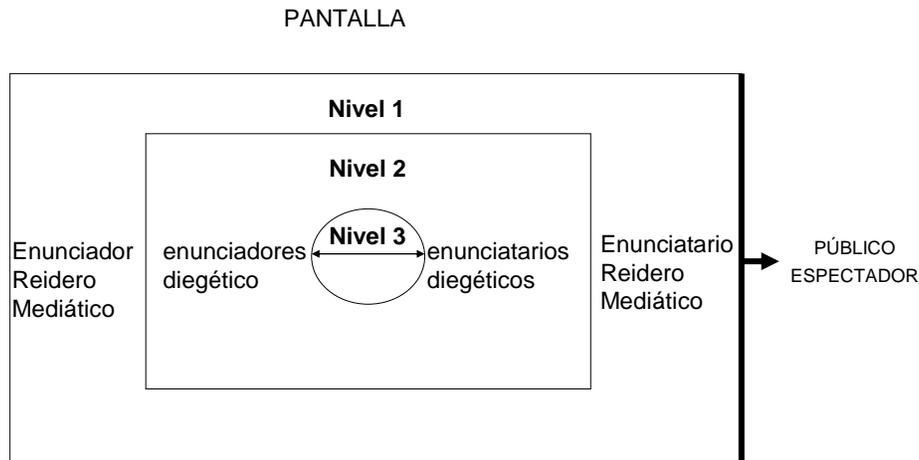


Fig. 3 Enunciaci3n polif3nica de los programas c3micos

Nivel 1: conformado por la escena enunciativa macro del programa que se construye en el horizonte de expectativas del g3nero con sus condicionamientos medi3ticos. El par *Enunciador y Enunciatario Reidero Medi3ticos* condensa los rasgos de la enunciaci3n del g3nero, de lo reidero como marco metaenunciativo y de las propiedades enunciativas del grabado y el directo en calidad de dispositivos y lenguajes televisivos (Carl3n 2006)¹⁹.

Nivel 2: compuesto por las escenas enunciativas desarrolladas en el universo ficcional y no-ficcional de los sketches. En ellas se despliegan m3ltiples enunciadores y enunciatarios construidos por los procedimientos de diferentes componentes discursivos. Los m3s evidentes son los enunciadores que encarnan personajes, pero tambi3n incluimos aqu3 los producidos por la escenograf3a, trazados gr3ficos, m3sica, ruidos, etc.

¹⁹ Carl3n desarrolla una teor3a que permite discriminar las modalidades de producci3n del sentido que diferencian el grabado y el directo televisivos. Para una expansi3n del tema puede consultarse *De lo cinematogr3fico a lo televisivo* (2006).

Nivel 3: constituido por las escenas enunciativas que se construyen en las enunciaciones producidas por los enunciadores del nivel 2. Un personaje puede constituirse en su parlamento como dos enunciadores a la manera que lo hacía el condenado a muerte del ejemplo de Freud al desdoblarse con su enunciación humorística (2006 [1905]: 223).

Los tres niveles no son territorios aislados sino que entre ellos se establecen continuas interacciones. En la parodia, justamente, se articulan el nivel 1 y 2. Tomemos un caso para ilustrarlos: el sketch de Peperino Pómoro²⁰ de *Cha-cha-cha*. Se trata de la parodia del saludo pastoral que se emite al finalizar la programación en las primeras décadas de la televisión. En él un cura despide al televidente con un sermón que, por ejemplo, inicia de la siguiente manera:

Querido televidente, cómo sentáis hoy, día en que conmemoramos el primer berrinche del mártir Peperino Pómoro. El mártir ya en una de sus primeras epístolas nos dice: “Yo soy Peperino, mártir cansino, yo soy aquél que de tanto caminar tiene olor a zorrino.

Mientras el párroco se dirige a sus fieles, la imagen de fondo cambia por motivos que nada tienen que ver con temas religiosos, como una mujer en bikini, una ristra de chorizos, etc. Como sucede con toda parodia, su enunciación se desdobra. En el nivel 2 se construye una escena comunicacional que reenvía al horizonte de expectativas del género. La vestimenta del párroco, su mirada a cámara bondadosa, las remisiones a un campo semántico bíblico, etc. construyen un *enunciatario diegético* que se figura como el televidente creyente propio de las emisiones pastorales. Asimismo, en este nivel, se producen rupturas isotópicas que generan incongruencias con respecto al horizonte de

²⁰ Algunos sketches del personaje están disponibles en <https://www.youtube.com/watch?v=7HUy6fu-SC4> [Fecha de acceso 23/06/2014].

expectativas del género y estilo aludidos. En el nivel 3, esas rupturas construyen un *Enunciador* y un *Enunciatario Reideros Mediáticos* distanciados irónicamente de la enunciación del nivel 2 ridiculizándola. Tal desdoblamiento enunciativo²¹ habilita la generación de un placer reidero que, en términos freudianos, presenta una *tendencia humorística*, porque construye la figura de un televidente que se ríe de sí mismo por haber sido un espectador *serio* de los géneros parodiados.

La doble enunciación que acabamos de describir ya se encuentra presente, en sus rasgos generales, en las primeras parodias que aparecen en los programas cómicos de la década del 60, cuando se estabiliza la conformación del primer sistema de géneros de la televisión. Sin embargo, su presencia no es dominante en los programas, se encuentra en unos pocos sketches y siempre se restringe a los géneros televisivos. En la década del 80, el Humor moderno suma a la parodia de géneros la de programas particulares. A medida que avanza la crisis del género, y de la televisión, se amplía la presencia de la parodia. En el mismo momento en que aparece el Humor posmoderno, se multiplican los sketches paródicos en programas con Humor clásico como *Juana y sus hermanas* (1991-1994), por ejemplo, en el que abundan sketches burlándose de los géneros televisivos. Y lo mismo ocurre en programas con Humor moderno como *Peor es nada* (1989-1994), que ridiculiza programas particulares.

La parodia del Humor posmoderno tiene características que la distinguen de las parodias anteriores. Se edifica en el pastiche de géneros y estilos pasados y contemporáneos de la televisión y de otros medios articulándose con lo absurdo, *bizarro* y grotesco. Pero su característica más significativa, para el tema que estamos tratando, es que parodia al propio género, síntoma del agotamiento de su propuesta enunciativa. El sketch de *El hombre bobo* por ejemplo, presenta un personaje que, en lugar de convertirse en lobo, se convierte en un cómico que hace chistes a la manera de los cómicos del Humor clásico como Pepe Biondi o Marrone. Sus chistes tienen la misma estructura que la de aquellos, pero sus remates no son ingeniosos sino ingenuos, “bobos”. En una de sus aventuras, el hombre bobo entra a un

²¹ Un desarrollo más detallado sobre el desdoblamiento de la enunciación en la parodia puede leerse en Hutcheon 1993.

banco, un policía lo invita a hacer la cola y él le responde que no lo necesita, ya que tiene la cola hecha, gira y le muestra que tiene una cola de ratón de cotillón²².

El Humor moderno también toma distancia de la enunciación del Humor clásico pero no ironiza sobre la espectación televisiva del género. Olmedo y Portales, se salen de sus personajes y ríen por su imposibilidad de actuar y hacer chistes como los cómicos del pasado, pero sus quiebres en la ficción resguardan la escena de espectación televisiva sin tomar una distancia irónica. Su *Enunciador Reidero Mediático* se presenta como transparente aun mostrando las cámaras, las rupturas del decorado, etc., y la mirada a cámara de los cómicos construye un *enunciatorio diegético* equivalente al *Enunciatorio Reidero Mediático*, es decir, figuran un televidente espectador del género programa cómico. El Humor posmoderno, en cambio, aparece parodiando al género y los estilos desarrollados en su historia con una posición espectral totalmente irónica, algo que no había ocurrido hasta el momento. Cuando el hombre bobo mira a cámara se dirige a un *enunciatorio diegético* propio de los programas cómicos clásicos, pero las incongruencias del sketch construyen un *Enunciatorio Reidero Mediático* que toma distancia irónica de ese *enunciatorio diegético*. Es decir, realiza una humorada sobre la espectación que propone el género en sus estilos previos.

Pasada poco más de una década, la presencia de los programas cómicos disminuye a tal punto que, hasta hace pocos meses, sólo dos ejemplares sobrevivían en la grilla de programación: *Peter Capusotto y sus videos* (2006-2015) y *Peligro: Sin codificar* (2008-2015). El primero, pertenece al Humor posmoderno y, el segundo, toma algunas de sus propiedades. Volviendo entonces a la pregunta que nos hacíamos al inicio, ¿qué hay en la parodia del Humor posmoderno que le permite sobrevivir en tiempos posttelevisivos? A nuestro entender la respuesta está en que la distancia humorística que propone encontró un lugar en la nueva estructura que adquirió la grilla de programación.

En una investigación en la que participamos²³, observamos que en los primeros años del siglo XXI la grilla tomó una configuración de *planeta-satélite* en la que algunos programas

²² <https://www.youtube.com/watch?v=nrPZVA2i13Y> [Fecha de consulta 22/11/2015].

se ubican en el centro de la programación y otros giran alrededor tomándolos como referentes. Los *realities* que eran novedad en los 90 regresan con *Gran hermano* y *Showmatch* y mantiene su gran audiencia adoptando el formato de competencia artística (*Cantando por un sueño* [2006-2007], *Patinando por un sueño* [2007-2008] y *Bailando por un sueño* [2009-2015]). Ambos programas se ubican alternativamente como *planetas*, y se suma *Periodismo para todos* (2012-2015) con sus denuncias de corrupción protagonizadas por políticos y personajes de la farándula. A su alrededor, un conjunto de programas, de distintas productoras, se conforman en sus *satélites* ocupándose de ellos (discuten los conflictos que se generan en el programa, invitan a sus protagonistas, opinan sobre sus vidas privadas, etc.). Con tal configuración, la televisión usufructúa el alto rating de los *planetas* y logra mantener así, agónicamente, la masividad. Su contrapartida es la pérdida de muchos televidentes a los que no les interesan esos programas ni los debates que generan. En ese espacio que se aparta de la televisión masiva se construye la propuesta enunciativa del Humor posmoderno. Allí también se emplaza la otra novedad risible que aparece contemporáneamente al Humor posmoderno: la *metatelevisión*.

Cuando Carlón se ocupa de ella, observa que su enunciación juega a no ser televisiva. Toma por referente la grilla de programación para construir una posición de crítica y burla. Ridiculiza el contenido de sus programas y sus procedimientos. Así, su televidente se contacta con la programación, centrada en sus *planetas*, sin rebajarse a asumir su condición de espectador televisivo. La burla le asegura distanciarse de la posición espectral que propone la televisión masiva y, desde allí, disfrutar del placer reidero. Ahora bien, aunque comparta con el Humor posmoderno el instalarse en ese espacio de la programación que se aparta del sistema *planeta-satélites*, sus maneras de distanciarse no son equivalentes. La metatelevisión ridiculiza la televisión desde el lugar del bien pensante continuando con la sátira tradicional. Critica unidireccionalmente a su objeto de burla dejando a salvo la instancia de enunciación. El Humor posmoderno, en cambio, realiza su distanciamiento en la operatoria de identificación y desdoblamiento que hemos descripto como propia de su

²³ Nos referimos a la investigación *Sujetos telespectadores y regímenes espectraliales en la programación televisiva*, UBACyT SO95, dirigida por Mario Carlón.

enunciación con *tendencia humorística*. Su parodia no ubica la programación, ni los otros productos culturales de los que se burla, como un objeto ajeno a la instancia de enunciación sino que tanto el enunciador como el enunciatario se asumen formando parte de él, sin reivindicar un lugar bien pensante superior al *mal objeto* televisivo²⁴. El *Enunciador Reidero Mediático* se hace ridículo al imitar burlescamente a la televisión y el *Enunciatario Reidero Mediático* se identifica irónicamente con su espectador. Ambos integran el objeto de la burla en un marco de producción risible humorístico. Si al televidente de la metatelevisión se le ofrece reírse de la televisión masiva desde una posición de superioridad cómica enraizada en la sátira tradicional, al televidente del Humor posmoderno se le propone una superioridad humorística vinculada a la fruición *bizarra*. La metatelevisión se centra en el acontecimiento excepcional de la programación, informando de lo ocurrido para ridiculizarlo. El Humor posmoderno trabaja sobre la regularidad, lo ya conocido de esos géneros y estilos que ridiculiza lúdicamente de manera exagerada y artificiosa. Ese saber al que apela, necesario para producir y registrar las incongruencias, implica reconocer la experiencia de haber sido un espectador de la televisión masiva. El Humor posmoderno y la metatelevisión construyen, entonces, una enunciación distanciada de la televisión masiva. No obstante, como hemos descripto, sus formas de hacerlo implican una política reidera diferente.

Si el origen del Humor posmoderno es un síntoma del ocaso del género, la parodia humorística que configuró la estructura y los sketches de sus programas le permitió sobrevivir en una televisión en crisis cuya grilla mantuvo un espacio para la espectación no masiva. Prueba de ello es que aun sin haber superado más de 7 puntos, sus programas se mantuvieron en pantalla por más de veinte años.

²⁴ El concepto de “mal objeto” lo plantea Carlón (2006, pp. 48-49), quien observa que tanto la crítica como la teoría adoptaron una posición apocalíptica ante el medio y censuraron así la posibilidad de convertirlo en un nuevo arte como ocurrió con el cine. Este, de ser un entretenimiento de feria, y por lo tanto un mal objeto, ingresó al mundo del arte constituyéndose en un “buen objeto”.

5. El Humor posmoderno como condición de producción de lo risible masivo

Habiendo expuesto una explicación sobre el origen y sobrevivencia del Humor posmoderno, quisiéramos realizar una última observación acerca del nuevo lugar que ocupan sus procedimientos en la producción de lo reidero masivo. Para ello, nos ocuparemos de *Peligro: sin codificar*, el único programa cómico que sobrevivió, hasta hace poco, junto a *Peter Capusotto y sus videos* en la *postelevisión*.

Si nos preguntamos por la estrategia de su supervivencia debemos decir que es contraria a la del Humor posmoderno. Sus procedimientos discursivos apuestan a captar la atención de la audiencia masiva con un formato emparentado al de *Videomatch* (1990-1995). Presenta un conductor en piso, partenaire de un grupo de cómicos que interpretan personajes payasescos y cuentan chistes uno tras otro. Las cámaras recorren el estudio televisivo mostrando al equipo de producción y una tribuna que festeja y participa de las bromas. Tiene un ritmo dinámico en el que los cómicos y el conductor gritan, se golpean, tropiezan y lloran de risa interactuando con el público y los técnicos. Su transmisión es en directo y el devenir del programa se desarrolla abierto a su imprevisibilidad. Los únicos fragmentos en grabado son los sketches que presenta el conductor. Tanto en ellos, como en el resto del programa, se oyen risas y voces en off que alientan a y se burlan de los cómicos y su conductor. Su estilo lo clasificamos dentro del Humor moderno con una escena enunciativa que remite a las fiestas y espectáculos populares en los que la producción risible es grupal, lo que propone una disolución de los límites entre la instancia del cómico y su público. Los saberes que demanda son sobre la naturaleza, la vida social urbana y los mal llamados productos culturales medios y bajos. Si la sobrevivencia de *Peter Capusotto y sus videos* dependió de ese sector de la programación destinado al público de segmento, *Peligro: Sin codificar* hace lo contrario, apunta a captar la atención de la gran audiencia.

Sin embargo, más allá de esa diferencia, existen tres propiedades discursivas que *Peligro: Sin codificar* comparte con *Peter Capusotto y sus videos*, y que no se encontraban en el Humor moderno previo:

- *Presencia del absurdo.* El absurdo no ha sido habitual en los estilos anteriores y menos aún en el Humor moderno, sin embargo, en *Peligro: Sin codificar* abundan chistes y extensos parlamentos que generan lo risible en incongruencias sin clausura de sentido.

- *Pastiche estilístico.* En el Humor clásico y moderno la caricaturización trabaja sobre estereotipos sociales contemporáneos manteniendo unidad estilística. En *Peligro: Sin codificar*, en el mismo espacio, puede aparecer una insólita variedad estilística de estereotipos sociales conviviendo con cómicos disfrazados de animales o interpretando personajes de ficción. En un sketch recurrente se sientan a comer una picada un payador, una rata gay, un jugador de rugby sordo y el expresidente Menem con las patillas y el poncho que lo caracterizaron en la campaña presidencial de 1989.

- *Caricaturización por condensación estilística:* En el Humor moderno, como en el clásico, la caricaturización de los personajes se da manteniendo una coherencia estilística. En *Peligro: Sin codificar* se introducen personajes que condensan estilos incongruentes: un cardenal que canta como un cumbiero, un cumbiero que canta problemas matemáticos de manual escolar, el pirata Jack Sparrow, protagonista del filme *Piratas del Caribe*, que imita al cantante melódico Paz Martínez, etc.

Podríamos decir que los tres procedimientos que señalamos se encuentran desarrollados sobre una textualidad con mayor distribución masiva en comparación con aquella a la que remite el Humor posmoderno. La parodia se restringe a los géneros televisivos, cinematográficos y musicales sin adentrarse en el cine de autor, la historieta, el mundo del arte o los nuevos medios, como tampoco trabaja sobre el pasado de la producción discursiva, aunque esto último sí lo había hecho *Showmatch*. Tampoco encontramos en la caricaturización por condensación estilística oxímoron satíricos, como los de *Peter*

Capusotto y sus videos en los que un revolucionario de los años 70 puede cantar canciones comerciales de la *Nueva Ola*. Ni hallamos procedimientos risibles que recaigan sobre los propios recursos de los lenguajes televisivos con un tratamiento *bizarro*. Los procedimientos provenientes del Humor posmoderno que aparecen en *Peligro: Sin Codificar* están condicionados por la lógica del Humor moderno en la que lo risible recae sobre la representación dominando una posición de espectación que no se distancia de la espectación televisiva sino que la convoca desde una producción risible festiva.

Sin embargo, la presencia de estos tres procedimientos, ausentes antes en lo risible masivo, nos da cuenta de dos cuestiones que merecen atención, y con las que querríamos cerrar nuestro trabajo. La primera es el reconocimiento de que el Humor posmoderno se ha incorporado como una condición productiva de programas donde predomina el Humor moderno. Y la segunda es que tal incorporación expone una transformación a gran escala del placer reidero en nuestra sociedad, porque el absurdo y el pastiche estilístico ya no están destinados a un segmento restringido de la población.

Bibliografía

Bateson, Gregory, 1985 [1972]. “Una teoría del juego y la fantasía”. En *Pasos hacia una ecología de la mente*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, pp. 205-223.

Carlón, Mario, 2006. *De lo cinematográfico a lo televisivo*, La Crujía, Buenos Aires.

----- 2009. “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era”. En Carlón, M. y Scolari, C. (eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, La Crujía, Buenos Aires, pp. 159-188.

----- 2012. “Una reflexión sobre los debates anglosajón y latinoamericano sobre el fin de la televisión”. En Orozco, Guillermo (coord.), *Tvmorfosis. La televisión abierta hacia la sociedad de redes*. Productora de Contenidos Culturales Sagahón Repoll, México DF, pp. 61-75.

Eco, Umberto, 1987 [1983]. “TV: La transparencia perdida”. En *La estrategia de la ilusión*. Lumen, Buenos Aires.

Fraticelli, Damián, 2013. “Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo”. Revista *Imagofagia*, [en línea], n.º 8. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/421>, [consultado el 04/02/2016].

----- 2015. “Lo risible en los programas cómicos”. Revista *Versión*, [en línea], n.º 35. Disponible en: http://version.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=696 [consultado el 23/07/2015].

Genette, Gérard, 1989 [1982]. *Palimpsestos (la literatura en segundo grado)*. Taurus, Madrid.

Freud, Sigmund, 2006 [1905]. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Obras completas, Tomo VIII, Amorrortu, Buenos Aires.

Hutcheon, Linda, 2000 [1985] *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press, New, York.

----- 1993. “La política de la parodia postmoderna”. Revista *Criterios*, n.º 30, La Habana, pp. 188-203.

Rose, Margaret A., 1993. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge University Press, Cambridge.

Tinianov, Juri, 1968. “Per una teoría della parodia”. En *Avanguardia e Tradizione*, Dedalo, pp.103-119.

Verón, Eliseo, 2013. *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretaciones*. Paidós, Buenos Aires.

Políticas de innovación en la cultura humorística: estrategias de desdiferenciación e inestabilidad

Ana Beatriz Flores¹
anabflor@gmail.com

Resumen

Esta propuesta se enmarca en el proyecto de investigación del equipo cuyos objetivos generales son incrementar las indagaciones teórico críticas acerca de los discursos del humor y sus políticas, contribuir en la construcción de una cartografía nacional y local (de Córdoba) de las producciones humorísticas y registrar junto a los discursos hegemónicos, las discursividades efímeras, alternativas o subalternas. La perspectiva teórica es la sociosemiótica. Se expondrán aspectos de la investigación sobre discursos actuales que se hipotetiza están innovando en sus respectivas tradiciones y posicionamientos en los campos culturales de la literatura, la televisión y el espectáculo. Dos rasgos, fundamentalmente, permiten pensar en el surgimiento de una estética basada en un humorismo particular e innovador: a) la *desdiferenciación*, por la que no se reconoce un marco enunciativo regulador contra el cual recortarse y b) la *inestabilidad*, en tanto se trataría de discursos que por una complejidad de retóricas humorísticas y por un predominio de lo indicial sobre lo simbólico piden ser leídos en más de un sistema e incluso, dentro de un mismo público, piden y posibilitan lecturas variadas y simultáneas a sus lectores/espectadores. Se presentará brevemente algo de la producción literaria de César Aira, del humor político televisivo y escénico de Emanuel Rodríguez y del grupo De Parados: Elisa Gagliano, Juan de Battisti y Jorge Monteagudo.

Palabras clave: innovación, políticas discursivas, literatura, televisión, espectáculo.

¹ Dra. en Letras, Profesora Titular Plenaria de Teoría y Metodología Literaria 1 y de Teoría de los discursos sociales 1 de la Escuela de Letras de la FFyH, Universidad Nacional de Córdoba; directora del Grupo de Investigadores del Humor (Centro de Investigaciones de la FFyH, UNC); prof. de posgrados.

Nuestro Grupo de Investigadores del Humor (GIH) viene incursionando en el tema desde 1998, preguntándose por las políticas de diversos discursos del humor de la cultura argentina: hemos transitado por la literatura, la escena, la publicidad, el humor gráfico, la cultura infanto-juvenil, los rituales y prácticas populares, desde fines del siglo XIX a la actualidad. Es decir, intentamos la construcción de un objeto epistemológico que es la cultura humorística. Nos preguntamos: “¿qué puede el humor?”.

Esta amplitud espacio temporal y de diversidad de soportes y géneros, no garantiza exhaustividad ni mucho menos profundidad, sino en todo caso da la posibilidad de escuchar algo de los diálogos de las culturas, reconocer tendencias, descubrir cómo y cuándo una particularidad del género empieza a producir sentidos, a irradiar.

Por eso nos interesa hablar de innovación y tradición: cómo el humor con su libertad para los experimentalismos en muchas ocasiones va señalando lo nuevo, las transformaciones, los síntomas de una cultura, y al mismo tiempo, cómo recupera los sustratos culturales de una tradición que es lo que permite reconocer un discurso como humorístico. Estas operaciones culturales son nuestro objeto: las acciones que en una topografía (público/privado) determinan un campo de posibilidades estratégicas y de implicaciones políticas².

Y es sobre la base de la participación en la cultura humorística que metodológicamente damos cuenta de una diversidad de discursos en diferentes soportes significantes, a partir de la articulación de los tópicos humorísticos como operadores de lectura: las construcciones de *el otro, lo otro, el sinsentido, el malentendido*.

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

² Concepto adaptado de la teoría de Michel de Certeau (1999).

la índole de sus actores sociales, es decir, se propone una perspectiva sociosemiótica de abordaje.

Esta ponencia pretende mostrar los últimos pasos dados en una investigación que hace un tiempo está en búsqueda de un objeto que sólo se deja entrever; es sobre humor, pero sobre un humor raro. Raro porque no abunda pero, sobre todo, porque es inasible. Y, sin embargo, se lo ve aparecer en distintos puntos de la cultura, el mismo, el inquietante (por eso se lo reconoce) pero diferente en cada posición de la cartografía cultural.

Es por estas apariciones que confirman que no se trata de casos aislados, esporádicos o excepcionales, que se lo hipotetiza sintomático: hay algo nuevo, diferente que nos está hablando/riendo del presente, aquí en Argentina (pero no exclusivamente). Esta investigación es entonces sobre ese humor.

La búsqueda y algunos hallazgos permitieron armar una constelación discursiva. “Constelación” porque a diferencia de otra constitución de corpus, no opera por contigüidad (por ejemplo por pertenencia a período, escuela, generación, grupo intelectual, tipo discursivo, autor, soporte significante) sino porque se elabora a partir de un diseño de ciertos rasgos, en este caso, de ciertos efectos. O sea un diseño elaborado a partir de la constatación de ciertas políticas discursivas.

El primer efecto fue el de incomodidad en el sentido en que habla Foucault en el Prefacio de *Las palabras y las cosas* (Foucault, 1987) a propósito de “El idioma analítico de John Wilkins”, ese que dice que “los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados”... etc., o sea un efecto de incomodidad que hace reír.

Esta constelación tuvo en su centro un agujero negro, un “absorber”: la escritura de César Aira. Y así quedó no sólo como el centro sino ocupando gran parte del diagrama. Y no sólo como fuerza centrípeta sino centrífuga, irradiante a otros espacios de la cultura: pasé por Cancela, Macedonio, Copi, el humor de Capusotto con su genealogía del Parakultural y ahora intento explicar esa incomodidad y esa risa en espacios cercanos y

presentes, aquí en Córdoba: el humor político de Emanuel Rodríguez, el stand up de Elisa Gagliano, Juan de Battisti, Jorge Monteagudo.

Se hipotetiza que estas producciones están innovando en sus respectivas tradiciones y posicionamientos en los campos culturales de la literatura, la televisión y el espectáculo. Dos rasgos, fundamentalmente, permiten pensar en el surgimiento de una estética basada en un humorismo particular e innovador: a) la *desdiferenciación*, por la que no se reconoce un marco enunciativo regulador contra el cual recortarse y b) la *inestabilidad*, en tanto se trataría de textos que por una complejidad de retóricas humorísticas piden ser leídos en más de un sistema e incluso, dentro de un mismo público, piden y posibilitan lecturas variadas y simultáneas a sus lectores/espectadores. Esta inestabilidad que se produce reconoce diversos grados de radicalización: es menor en los textos que salvaguardan una lectura según modelos establecidos al mismo tiempo que señalan otros (tal sería el caso de la producción local, y dentro de la producción local, el humor político tendría más estabilidad que el stand up) y mayor en la producción que se torna casi inhabitable por su grado de rupturismo, como la escritura de César Aira. Se trata siempre de efectos según hipótesis de lectura modelizadas por procedimientos discursivos. El corpus heterogéneo en lo relativo a género y soporte discursivo (construido como constelación discursiva diseñada por las políticas apuntadas más arriba) amerita, para el análisis, considerar las diferencias en las mediaciones y las diversas materias significantes, que aquí sólo serán apuntadas.

En nuestra propuesta hipotética del diseño de políticas discursivas para estas manifestaciones del nuevo humor en la cultura argentina, diríamos que este se diferencia del humor de las vanguardias. O sea, Chaplin, Buster Keaton, los hermanos Marx, Gironde, buena parte de la producción de Canela, Niní Marshall, entre otros, tienen un humor que explota contra el orden del llamado “mundo burgués”, el positivismo, la racionalidad instrumental. En cambio, la risa nueva, el llamado “post humor” (Costa, Jordi: 2010), la nueva comedia, la producción de Aira, Copi, de los descendientes del Parakultural (Caseros, Alberti, Capusotto), de Liniers, de Max Cachimba, nuevo stand up cordobés (Emanuel Rodríguez, Elisa Galeano, Juan De Battisti, Jorge Monteagudo), es de un humor que implosiona como ataque antinarcisista, como broma a la misma institución de

pertenencia (y en ese sentido, es metasemiótico, es el “carnaval frío” según Eco³). Con rasgos propios que quizás son característicos de las producciones argentinas, como es la alegría rabelesiana, el “aniñamiento” ferdydurkeano⁴, la apropiación lúdico-paródica de los géneros masivos, de la cultura basura, lo bizarro, ácido, muchas veces grotesco-festivo. Esto dicho con todas las salvedades de cada caso.

Pero con esta descripción somera, vemos que se trata de una selección de rasgos con que se construye también buena parte de la tradición de la cultura humorística, por lo menos la llamada “occidental”, desde Petronio (lo bizarro, grotesco, festivo) para acá, pasando por el Lazarillo, don Quijote, etc. En consecuencia, en el nuevo orden mundial en que la comedia tiene que seguir siendo, de otra manera, provocadora y transgresora, el otro y, sobre todo, lo otro, vuelven a ser un gran tema como lo fue a lo largo de toda la tradición de la cultura humorística. Se trataría, como desarrollé en un trabajo más extenso⁵, de articuladores de lectura tomados de los tópicos de dicha cultura: el otro, lo otro, el sinsentido, el malentendido... Eso marca su pertenencia a la cultura humorística pero las particulares torsiones de dichos tópicos, la relación con la materia significativa (ya sea palabra escrita, oral o grafema) que los soporta, descoloca la semiosis hacia lo heteróclito e impredecible, lo cual no sólo pone en crisis el orden hegemónico sino que genera el mantenimiento de una incerteza inquietante. A eso me refiero con el rasgo de *inestabilidad* que mencioné más arriba.

Este colapso por exceso provoca inquietud y también, en el público no apropiado, irritación (dice César Aira que él no tiene público sino lectores, lo cual ya es un recorte significativo sobre las posibilidades de interpretación). Este exceso es un desborde en sentido pleno: los bordes no lo contienen, ni la semiosis cómica se produce por contraste con lo reglado o central, como ocurre con aquello que se corre a los bordes, sino que da la vuelta completa: el otro, la construcción del otro, es lo mismo. Esto es lo que llamo

³ Eco, Umberto, 1995.

⁴ Gombrowicz, Witold: *Ferdydurke*, Seix Barral, Bs. As. 2004.

⁵ *La broma Aira. Innovación y tradición en la cultura humorística argentina*. Tesis doctoral. Mimeo.

“retórica de *desdiferenciación*” que produce el efecto de fundamental “*inestabilidad*” y que paso a describir.

No me voy a detener demasiado en la producción de César Aira porque ya lo trabajé en extenso en otro lugar, sino que a modo de síntesis diré que su producción participaría de una especie de estética camp, una broma para la literatura en tanto es el fracaso de la literatura seria que tanta previsibilidad produjo en la cultura argentina de las últimas décadas. ¿Y cómo fracasa? No con literatura humorística en el sentido de comicidad tradicional, sino con elementos de esta nueva sensibilidad que participa y pone en crisis la tradición de la cultura humorística, a partir del desarrollo de su lógica interna hasta sus últimas consecuencias, su colapso.

Brevemente, para quienes no lo conozcan, hago una presentación fragmentaria para aproximar una idea de este tipo de producción.

Dice Aira a propósito de la construcción del sinsentido en su libro sobre los limericks de Edward Lear: “... el trabajo de Lear más que la destrucción del sentido (en la que nada importa) es la construcción del sinsentido (donde todo importa)” (Aira, 2004: 81).

Sigue Aira:

El sinsentido como género literario es eminentemente deliberado, se diría que su autor no puede dejar nada, ni el menor elemento librado al azar, porque el sentido amenaza colarse a la menor distracción... *el sinsentido es una divergencia y hay que seguir creando divergencias todo el tiempo.* (Aira, 2004: 15/6; la cursiva es mía).

En *Mil gotas* (Aira: 2003)⁶ se narra la desaparición de La Gioconda del Louvre. Comienza relatando un suceso inexplicable, ya que lo que desaparece no es el cuadro sino la capa de pintura, el óleo, dejando intacto el marco y la tabla y sólo quedan, como huellas

⁶ Es un relato editado por Eloísa Cartonera: una operación cultural frecuente en Aira es la de alternar sus ediciones tanto en grandes editoriales como en artesanales o cooperativas como esta.

para la elaboración de hipótesis, pequeñas perforaciones en el vidrio blindado de la caja protectora. Dice el narrador:

De ahí salieron especulaciones periodísticas sobre extraterrestres, por ejemplo un ser gelatinoso que hubiera aplicado una ventosa con cilias horadantes, etc. ¡Qué crédulo es el público! Qué poco razonable. La explicación de lo que había pasado era perfectamente simple: la pintura había revertido al estado de gotas de pintura viva y las gotitas se habían ido a correr mundo (Aira, 2003: 5/6).

O sea, cuando en nombre de la razonabilidad se impugna la versión de los extraterrestres, se elabora otra más disparatada aún, es decir, se produce la divergencia que da origen a las historias de vida de las gotas de óleo, con las que se arma el relato.

Es una especie de gag en la literatura argentina, del que no hay regreso. La broma Aira es irritante, porque parece pero no es, porque enfrenta al abismo de la falta de marco. Pero, y aquí su marca, hay un disfrute del desmadre y la inmadurez, del dislate y lo bizarro, de la prosa diáfana e impecable, un arte que parece la propuesta del arte hecho por todos. Por eso no es sólo fracaso sino juego, un juego serio como lo juegan los niños. Un juego con todas las reglas de la comicidad pero tensionadas al extremo: el *Tractatus Coislinianus*⁷ ejecutado por el joven Frankenstein, mitad niño, mitad loco, o por Copi: la asimilación de lo que es mejor a lo que es peor, el engaño al lector, el malentendido y el sinsentido, lo imposible, o lo posible e inconsecuente hasta el desbarrancamiento en esos finales insólitos o la inconsecuencia narrativa, lo inesperado a veces como siniestro o como doble, la

⁷ De autor Anónimo. Proviene de un manuscrito del siglo X, pero su contenido enlaza con los posibles libros perdidos de la *Poética* de Aristóteles y con la tradición teatral griega antigua (Cooper, L. 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 como 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.

degradación de los personajes, la ocupación de lo grandioso en lo ínfimo basura. Pero eso sí, y esto es bien marca Aira, con la alegría de un Rabelais.

Es decir, retoma para exacerbarla, a la tradición humorística pero pasada por las nuevas poéticas cómicas de la llamada Nueva comedia o Posthumor, las fílmicas y las televisivas (me refiero a, por ejemplo, Capusotto y compañía) que a su vez pasaron previamente por el teatro del Parakultural y ahora vuelven al teatro nuevamente (en Córdoba). Son las producciones contrahegemónicas, no complacientes, las que no quieren pertenecer a la llamada “sociedad humorística” (Lipovetsky, Gilles: 1998) que sólo flexibiliza las relaciones humanas preservando el *status quo*. Su humor produce incomodidad, irritación, es humor a veces tonto, añorado, “ferdydurkeano”, “copiano”. Propician el estado de conciencia presistemática de la niñez que Aira describe en “A brick wall” (2013), el de las percepciones en raudal no acomodadas a moldes, sin filtros esquematizantes, en un perpetuo presente, un *continuum*, el mundo en plenitud con sus riquezas y matices, es decir, un programa estético que se esfuerza por desarmar el pensamiento para ver qué otras riquezas hay detrás, qué oculta la racionalidad productiva occidental.

Comparten la inmadurez, la afasia moral, la idea de que se parte de la Nada, de que no hay plan. La operación es autorreflexiva y metaficcional y tiene como objeto a la institución literaria, a las tradiciones escénicas.

Es un humor más indicial que simbólico⁸. En lugar de afirmar o de pretender dejar alguna enseñanza, señala, dice “ahí”, “ahí hay”. Por eso conjeturamos que es inestable desde el punto de vista hermenéutico: no se trata de *un* sentido profundo al que se pueda arribar a fuerza de escarbar en las múltiples capas significantes, sino posibilidades varias, diversas, inasibles, entrevistas. Como la Medusa, si se la mira a los ojos petrifica; por eso este humor sólo (nada más ni nada menos) señala, indica.

⁸ Según Peirce, el índice no funciona ni por convención como el símbolo, ni por semejanza como el ícono, sino como huella de aquello que representa con lo que tiene un vínculo existencial. Por eso el índice no pide una interpretación semántica en profundidad como el símbolo, sino que señala: el humo es índice de fuego.

Esto, esta inestabilidad, conlleva el riesgo de ser interpretado “malamente”, o sea, en términos indeseables. Así, las novelitas de Aira escritas en los noventa fueron interpretadas por cierta crítica como dentro de un grupo que celebraba la liviana fiesta de la época menemista con un estéril conocimiento de teorías literarias (Drucaroff, 2011: 133). Capusotto considerado irremisiblemente tonto y de mal gusto, o el humor de Liniers de una ingenuidad destinada exclusivamente al público infantil.

Estas operaciones culturales a un nivel de superficie no se perciben como semejantes en otros discursos con los que hacemos corpus, pero sin embargo a nivel de experiencia es posible encontrar puntos de contacto con estos otros espacios de los que hablo en donde el efecto es también de desmarcación, de inestabilidad. Es el caso del humor de Emanuel Rodríguez, en Córdoba, en formato “stand up” tanto en escena como en televisión o en programas radiales, fundamentalmente, con humor político.

La política discursiva de este tipo de humor político es retomar la tradición que desde Aristóteles (en la versión del Tractatus, *ut supra*) viene construyendo el sustrato de la cultura humorística, para generar un espacio de humor culto y popular al mismo tiempo: la cita de Nietzsche con remate en la coloquialidad de lo cotidiano cordobés, la equivalencia de la interminable fila de espera en el CPC (administración municipal) al infierno de Dante, cuyos círculos se recorren según los vericuetos del Centro de Participación Comunal para el ciudadano cordobés. Cuando el campo del humor político está casi desierto en el ámbito de la escena o de la televisión, Rodríguez lo ocupa superando la tradición moralizante y unidireccional de la sátira. El salto que dio Tato Bores a inicios de los noventa con los guiones de Santiago Varela, con un humor surrealista, dislocado, refinado, ahora después de un paréntesis de veinte años se radicaliza en el escenario desnudo en que sólo la voz y la palabra construyen la discursividad, sin escenografía, sin efectos especiales, sin estética revisteril.

Los juegos del lenguaje, sobre todo las metonimias surrealistas, producen un efecto semejante al otro Rodríguez, a “Bombita” de Capusotto. La risa que genera “Bombita” no sólo es producida por la inadecuación del pop con la ideología de la militancia política en el

“Palito Ortega montonero”, naif, sino por el dislocamiento desde lo metonímico: la parte no permite remitir al todo, sino que queda en otro lugar, o mejor, en múltiples lugares. En el caso de Emanuel Rodríguez, se podría decir que si el objetivo de las metonimias surrealistas de Dalí era llevar a total descrédito la realidad imperante tal como la construía el “realismo”, el de este humor es llevar al descrédito las acciones cotidianas, de actualidad, del poder conservador, de derecha. Juega con la evaluación política: por eso su crítica no queda en la representación primera, como lo hace la sátira del humor político tradicional.

Ejemplo: “El sábado la policía de la provincia realizó un megaoperativo con 1500 policías y perros entrenados. Valga la redundancia”.

Y más adelante: “Es que claramente hay una ola de inseguridad: salís a la calle y no sabés si vas a volver a tu casa o te vas a cruzar con un policía”⁹.

Así, en un escenario desnudo, de parado o en la radio, pura palabra, pura voz, las deconstrucciones de los clisés clasemedios, los desvíos del sentido común, los juegos con las homonimias, las comparaciones, exageraciones, disparates, se desgranar en monólogos que avanzan a los saltos. La poética explícita de Rodríguez¹⁰ es no “atar”, no hilar los argumentos sino saltar de uno en otro, saltar, rematar, saltar. La coherencia es ideológica, está a un nivel más profundo, es la que da la obsesión (Rodríguez dixit) contra la derecha cordobesa, pero no es argumentativa.

Se trata de arte efímero, tanto en las múltiples novelitas de Aira como en las funciones de stand up. Lo indicial antecede a lo simbólico, el cuerpo del “standapero” trae la presencia real de lo expuesto, a diferencia del humorista que cuenta cuentos, chistes o relatos preexistentes.

Juan de Battisti opera con la deconstrucción de los estereotipos culturales con lo que va produciendo un dislocamiento de la semántica habitual. Así, en el monólogo del 21-11-12

⁹ Monólogo del 4 del mayo de 2015, posterior a una razzia del 1 de mayo en barrios periféricos de la ciudad en la que se detuvo, por el Código de Faltas, a más de 300 personas, la mayoría jóvenes.

¹⁰ Taller de junio de 2013 con nuestro equipo en el festival “Pensar con humor”.

en el programa televisivo “Más vale tarde”, pasa de la similitud fónica a la construcción de un campo semántico incongruente. De las Tortugas Ninja al marxismo, de allí al peronismo y a los hermanos Marx. Es un brillante exponente del “non sense” que pone en crisis la cultura de masas, la desinformación de la cultura contemporánea.

Pasemos, aunque sea brevemente, al humor standapero de Elisa Gagliano.

Ejemplo: “Soy de piscis y muy acaparadora. De lo bien que voy caminando digo “acá paro”. Y acá paro, ¿eh?”.

O más adelante:

La única recomendación que voy a hacerles es que no hagamos contacto visual directo, hoy a la mañana me levanté, me estaba lavando los dientes y me pareció que me hacía cara de culo. ¿Me estás haciendo cara de culo? Le di un cabezazo al espejo. Y la noqueé a la muy conchuda (s/d, texto cedido por la autora).

Acá no hay interpretación en el sentido de profundidad semántica sino asociación metonímica: se pasa a la acción siguiente, imágenes que producen otra serie de imágenes y así al infinito, o sea, a la literatura, al efecto, a la performance, a la falta de escisión entre el arte y el mundo, la desdiferenciación.

Mención especial merece el multifacético Jorge Monteagudo que hace humor no sólo con palabras sino con música y mímica, desde una vanguardia experimental con los grupos Bacalao y Teatro Minúsculo hasta la parodia satírica de las costumbres de la vida cotidiana en los stand ups de De Parados, entre otras muchas manifestaciones (*Maldita Afrodita*, etc.). La magnitud de su producción amerita un estudio aparte.

El enunciador toma a su cargo mostrar su fracaso e inadaptación: la autorreferencialidad en que el enunciador es tanto el actor como el autor genera la imposibilidad de que sea el

espectador el que mira el mundo como objetivamente insólito, sino que es el mismo narrador actor el que lo hace, lo narra y lo valora. Entonces el espectador tiene todo procesado, no tiene nada para objetivar, salvo la experimentación. Y en eso consiste esta desdiferenciación de la que hablamos al principio. En ese sentido es poskafkiana: ya no hay un espectáculo de Gregorio- cucaracha, sino una “cucarachización” sentida, explicada, perturbada, sufrida. Es posvanguardia: ya no se presenta lo raro como raro para el lector o espectador, como tampoco para un personaje asimilado el mundo espantoso cuya existencia se denuncia, sino que hay una participación performativa, una presentización, no un choque de diferencias, sino, como dijimos al comienzo, una retórica de desdiferenciación, signada por la distancia irónica.

Bibliografía

Aira, César (2003) *Mil gotas*, Eloísa Cartonera, Buenos Aires.

(2004) *Edward Lear*, Viterbo, Rosario.

(2013) “A brick wall”, en *Relatos reunidos*, Mondadori, Buenos Aires.

Costa, Jordi (ed) (2010) *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Nausicaa, España.

De Certau, Michel (1999) *La cultura en plural*, ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

Eco, Umberto (1995) “Lo cómico y la regla”, en *La estrategia de la ilusión*, ed.

Lumen, ed. De la Flor, Bs. As.

Drucaroff, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, ed. Emecé, Bs. As.

Foucault, Michel (1987) *Las palabras y las cosas*, Edit. S. XXI, México.

Lipovetsky, Gilles (1998) “La sociedad humorística”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, ed. Anagrama, 1.^{ra} ed. Barcelona.

Humor gráfico

La geografía del humor gráfico actual: tensiones entre lo local y lo trans-cultural

Ana Pedrazzini¹ y Nora Scheuer².

ana.pedrazzini@crub.uncoma.edu.ar, nora.scheuer@gmail.com

Resumen

Este trabajo explora la dinámica local-transcultural y diversos interjuegos que surgen entre estos dos polos en el humor gráfico actual. Para ello, se apoya en un corpus de viñetas humorísticas pluricultural, obtenido a partir de un cuestionario en el que se solicitó a humoristas gráficos profesionales de diversos continentes elegir una viñeta representativa de su estilo y justificar su elección. Conjugamos diversos niveles para el análisis de las viñetas: temático, retórico, modal y pragmático. La aplicación de análisis multivariados visibilizó cinco interjuegos culturales que sintetizamos como local, intercultural/multicultural, glocal y transcultural, los cuales evidencian diversos posicionamientos del autor en relación con los temas abordados, los recursos desplegados, los modos semióticos de las viñetas (visual o visual-verbal) y sus propias motivaciones. Los análisis permitieron además identificar perfiles de asociación entre estos interjuegos y los cuatro subgéneros de viñetas propuestos: local en las viñetas de actualidad no política, glocal o inter/multicultural en las viñetas de actualidad política y transcultural en las viñetas atemporales lúdicas y comprometidas. El modo visual es privilegiado cuando el autor focaliza en lo transcultural mientras que la bimodalidad prima en las viñetas de actualidad. Este estudio puede contribuir a pensar en las características actuales de la profesión en la Argentina, en un mundo interconectado.

Palabras clave: humor gráfico, local, transcultural, glocalización, multicultural.

¹ Dra. en Ciencias de la Información y de la Comunicación y Dra. en Ciencias Sociales. Investigadora Asistente de CONICET. CyC IPEHCS, Universidad Nacional del Comahue.

² Dra. en Psicología. Investigadora Principal de CONICET. CyC IPEHCS, Universidad Nacional del Comahue.

¿El humor tiene fronteras geográficas? ¿Cuándo es territorial y cuándo no lo es? ¿De qué modos contribuye a formar identidades culturales, establecer puentes entre ellas o en cambio, a poner de relieve contrastes? ¿En qué casos las trasciende? Responder estas preguntas supone un particular desafío en el mundo contemporáneo, en el cual una inusitada interconectividad permite poner en contacto culturas muy distantes y a la vez trae aparejado cierto desdibujamiento de fronteras. Hoy en día es inconcebible una cultura aislada. Pero también lo es pensar en una homogeneización cultural.

En este trabajo reflexionaremos en torno a esta problemática a partir de un corpus pluricultural de viñetas humorísticas recientes, algunas de las cuales fueron creadas por autores argentinos. Nos proponemos visibilizar diferentes interjuegos entre lo local y lo transcultural en el humor gráfico, tanto a nivel de los temas abordados como de los recursos desplegados.

Comenzamos nuestro recorrido revisando diversos conceptos que nos permitirán pensar acerca de esta dinámica cultural en el campo del humor gráfico. Revisaremos cómo los conceptos local, transcultural, glocal y multicultural contribuyen a dimensionar el humor gráfico en clave geográfica. Luego presentaremos al humor gráfico como un género que alberga diversos subgéneros con características distintivas a nivel modal, temático, pragmático y retórico. Contando con estos elementos, nos adentraremos en nuestro corpus y en las categorías y procedimientos de análisis que utilizaremos para desentrañar su entramado cultural.

El interjuego de lo local y lo transcultural en el humor gráfico

Actualmente el humor gráfico tiene una amplia difusión no sólo en circuitos locales sino también a escala global. Si antes estaba generalmente anclado al aquí y ahora de un lugar relativamente acotado (localidad, comarca, región o país) y circulaba por medios destinados a un público predominantemente local, la aparición y uso masivo de Internet incrementaron

exponencialmente los canales de circulación: prensa digital, páginas web especializadas, blogs. A estos se suman concursos y exposiciones de humor gráfico internacionales y organizaciones que nuclean a profesionales de todo el mundo como *Federation of Cartoonists*, *Cartooning for Peace*, *Cartoon Movement*. No es pues inusual el humorista gráfico profesional que publica su obra simultáneamente a escala local e internacional. Esta apertura al mundo ha sin duda contribuido al amplio desarrollo de un humor de “exportación”, preocupado por problemáticas que trascienden las fronteras de un país o región, o que pone el foco en la cotidianeidad compartida entre culturas o en aspectos propios de la condición humana. Para ello moviliza recursos comprensibles por un público amplio.

Las producciones de humor gráfico están pues en tensión entre una dimensión local y otra transcultural, término que preferimos a universal o global, en tanto asumimos que nuestra mirada surge indefectiblemente en un contexto, el de la así llamada cultura occidental (Nisbett, 2003). El prefijo *trans* remite a un desdibujamiento de las fronteras culturales y comprende “la puesta en común o la adopción generalizada de formas culturales” (Yuste Frías, 2014), con lo que aumenta de forma significativa el número de personas que pueden leer la diversidad de códigos y acceder a las referencias culturales que operan en las producciones humorísticas.

Ahora bien, en el marco de un mundo globalizado, y considerando el carácter mediático de este tipo de producciones discursivas, con su alta circulación más allá de las fronteras de un país o región, cabe pensar en otros juegos de miradas además de las que se enfocan exclusivamente en el polo local o bien en el transcultural. Distinguimos en concreto dos interjuegos. Un primer interjuego, que llamamos *multicultural*, es aquel que en lugar de centrarse en lo que es propio y distintivo a una cultura, o bien en aquello que es común a muchas -desde la mirada de quien forma parte de aquello local o que se ubica en lo transcultural-, enfatiza el (des)encuentro de culturas, resaltando simultáneamente rasgos particulares de cada una. Tomando como marco pues la diversidad cultural, esta mirada multicultural (Bernabé Villodre, 2012) puede apuntar a señalar convergencias o por el contrario, divergencias.

El segundo interjuego, de carácter *glocal*, en vez de articular o contrastar dos o varios locales, articula lo local y aquello que, como hemos argumentado anteriormente, llamamos transcultural (en vez de global³). Esta articulación reviste creciente importancia en el mundo actual y pone de relieve que, lejos de producirse una homogeneización cultural en la que se imponen producciones mediáticas provenientes de fuentes hegemónicas o una resistencia local que busca preservar identidades culturales “puras”, surgen variadas síntesis. La noción de glocalización destaca que vivimos en una mezcla cultural en la que hay un complejo flujo de influencias culturales y transformaciones a nivel mundial (Kress, 2010; Machin y Van Leeuwen, 2004).

Diversos especialistas se han interesado por el impacto cultural de la circulación de las producciones mediáticas en un mundo interconectado. La forma en que ciertos conglomerados de medios masivos de comunicación occidentales difunden cultura y valores alrededor del mundo llevó a algunos a preguntarse si esto no conduciría a una homogeneización de la cultura. Otros autores, sin embargo, sugirieron que el modelo imperialista debía ser revisado para incluir los efectos de localización, argumentando que no todo el mundo acepta sin más los productos occidentales (Featherstone y Lash, 1995; Robertson, 1995 y Giddens, 1999). La recepción no es pasiva sino negociada; los receptores no occidentales hacen sus propias selecciones y lecturas de lo que llega de Occidente (Katz y Liebes, 1986). Algunos investigadores plantean que la gente suele preferir aquello que es culturalmente más cercano, reduciéndose así la influencia de los medios occidentales (Straubhaar, 1991; Moragas Spa y López, 2000).

Es en el contexto de esta negociación cultural que el concepto de glocalización emerge como una solución. Este resalta que el fenómeno de la globalización no sólo involucra homogeneización y que lo global y lo local no operan en forma independiente (ver Porto y Alonso Belmonte, 2014; Robertson, 1995).

³ Mantenemos el término *glocal* por una cuestión de usos y costumbres.

Glocalización significa que las culturas locales pueden ser valorizadas y revitalizadas a través de los medios y oportunidades ofrecidos por la globalización de forma tal que sean una fuente de enriquecimiento para todos los individuos involucrados (CERFE group, The Glocal Forum y Think Tank on Glocalisation, 2003)⁴.

La idea de fractalidad también contribuye a cuestionar la dicotomía entre local y global, con lo cual permite pensar en múltiples continuidades y discontinuidades. Fractal remite a una estructura generada por sucesivas divisiones de una mayor, siguiendo un proceso iterativo. En el terreno que nos ocupa, al interior de cada local pueden distinguirse locales más específicos, y así sucesivamente. Lo local no aparece entonces como un todo homogéneo, y lo global puede en algunos aspectos ser considerado como una estructura mayor que alberga múltiples locales encajados. En este complejo flujo de influencias culturales nada es inmutable ni monolítico. No sólo los locales varían, también surgen nuevas conexiones entre ellos.

Además de la idea de fractalidad, los conceptos de lugar y no lugar propuestos por Marc Augé (2000: 83) pueden ser oportunos en este recorrido: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”.

Si bien los así llamados no lugares (como los aeropuertos y centros comerciales) están situados geográficamente, no adoptan características ligadas a esa geografía específica. ¿La polaridad lugar-no lugar coincide con la polaridad local-transcultural? Pensamos que sólo parcialmente. De hecho, la noción de *local* se define como aquello relativo o perteneciente a un lugar y ambos términos (local y lugar) comparten su etimología – del latín *localis*. La definición de no lugar, por su parte, nos resulta menos operativa en este recorrido. Más que la ausencia de identidad que Augé atribuye al no lugar, ¿no sería más bien una identidad compartida la que caracterizaría lo transcultural, al menos en sus rasgos preponderantes? La

⁴ Todas las frases como esta, escritas en otro idioma, fueron traducidas por las autoras.

“puesta en común” es lo que permite delimitar esta transculturalidad, destacando aquello que une, que es compartido, que es conocido por una muy amplia comunidad.

En el apartado que sigue caracterizaremos al humor gráfico en tanto género discursivo y reflexionaremos en torno a algunos componentes locales y transculturales que lo distinguen.

El humor gráfico como género discursivo

En tanto género (Auboin, 1948; Bajtín, 1984), el humor gráfico alberga diversas formas discursivas con características distintivas a nivel modal, temático, pragmático y retórico. A nivel modal (Kress, 2010), el dibujo es indispensable para que exista humor gráfico e incluso muchas viñetas constan sólo de dibujo. Aunque el texto escrito es habitual en el humor gráfico -a través de globos, títulos, leyendas, etiquetas, carteles y onomatopeyas-, no es imprescindible. La ausencia del lenguaje verbal puede representar un desafío para el autor, quien debe dar cuenta de una habilidad técnica y conceptual para servirse de la imagen como único medio de comunicación y expresión, más aún si el tema presenta diversas facetas⁵. El lenguaje verbal da mayor precisión en la presentación de cierta información, al proporcionar cierto anclaje (Barthes, 1964) que permite, por ejemplo, situar el contexto específico de un hecho. Quizás por la misma razón, la ausencia de palabras también podría funcionar como una oportunidad para el despliegue del humor transcultural.

Con respecto al nivel temático, el humor gráfico es muy versátil, tratando temas que van desde lo socio-político, con la caricatura política como máximo exponente de la sátira visual (nos remitimos a su trayectoria histórica); pasando por lo costumbrista; hasta cuestiones despegadas de la actualidad, que retratan situaciones absurdas o insólitas de la cotidianeidad y la condición humana, adoptando en ocasiones cierta mirada existencialista.

⁵ Así lo estiman -coincidentalmente con nuestra perspectiva- varios humoristas gráficos consultados sobre su profesión: ver Apartado *Corpus*.

A nivel pragmático, las motivaciones que orientan al autor y los efectos buscados en el lector (Charaudeau, 2006) pueden dar cuenta, ya sea de un compromiso con tenacidad variable, que apunta a alertar y hacer reflexionar; de una intencionalidad puramente lúdica que busca divertir o de un humor con componentes autorreferenciales que permite al autor expresar rasgos de su propia identidad. A nivel retórico, el humor gráfico propone un juego que se desprende de lo literal y esperado, mediante un amplio abanico de recursos: personificaciones, reificaciones, ironías, juegos de palabras, silepsis, repeticiones, situaciones insólitas... Algunos de estos recursos trascienden el campo humorístico y pueden localizarse en todo tipo de discursos, como es el caso de las figuras retóricas; otros son más específicos del humor, como la inversión de roles, el absurdo y la parodia –en estos dos últimos casos interviniendo como procedimientos puntuales-, y otros son recursos de humor puramente gráficos, como es el caso de la caricatura (Pedrazzini, 2012; Fromilhague, 2005; Tillier, 2005; Caillaud-Roboam, 2011).

Podría afirmarse que las características mencionadas anteriormente en el humor gráfico en los niveles modal, temático, pragmático y retórico se plasman en la dimensión transcultural, en tanto hacen al género. Lo local se manifiesta por las referencias culturales próximas -ya no transculturales- que pueden identificarse en aspectos de contenido (el *qué*) y forma (el *cómo*). En cuanto al qué, temas y personajes pertenecientes a una cultura dada a escala limitada. En cuanto al cómo, reenvíos directos o indirectos a elementos ajenos al universo del tema tratado. Estos reenvíos pueden versar sobre costumbres sociales (modos de hablar, de vestirse, creencias populares, etc.), historia, geografía, arte, medios de comunicación, personajes locales (Pedrazzini, 2011). Si la dimensión transcultural se asienta en lo compartido a una escala global en el mundo contemporáneo, y por ende puede en cierta forma considerarse como lo “dado” o naturalizado (Pozo Municio, 2014) en una producción humorística, lo local sirve para instaurar una complicidad con el lector capaz de captar aquellos reenvíos más exclusivos. Mientras más local sea la referencia, más fuerte será esta sensación de pertenecer a una comunidad particular.

De los cuatro niveles evocados, dos nos parecen especialmente operativos para clasificar las diversas formas de humor gráfico: el temático y el pragmático. A nivel temático, las

producciones pueden dividirse en dos grandes grupos por su dimensión temporal: refieren a eventos actuales o a eventos más bien atemporales, que se extienden a lo largo de la historia por su recurrencia. Las viñetas de actualidad, difundidas tradicionalmente a través de la prensa, se distinguen a su vez por abordar cuestiones políticas u otras (puesto que cubren un abanico tan amplio y dispar, optamos por llamarlas “de actualidad no política”). Recordemos que lo político reviste particular importancia, en tanto ha caracterizado los primeros pasos del género desde los siglos XVI y XVII, asociado a la caricatura que satirizaba a la dirigencia política, manteniendo luego como uno de sus pilares una actitud contestataria y de denuncia. El nivel pragmático, contemplado a partir de la motivación del autor y los efectos buscados en el lector, nos sirven para diferenciar las viñetas atemporales, en las que puede primar una actitud comprometida o, en cambio, lúdica. En las primeras, el autor se posiciona ante situaciones sociales y políticas conflictivas y busca alertar y hacer reflexionar al lector. En las segundas, aborda temas variados, de la vida cotidiana u otros, de una manera suelta y ligera, y busca divertir. Así, la clasificación que proponemos diferencia cuatro subgéneros de viñetas: viñetas de actualidad política, viñetas de actualidad no política, viñetas atemporales comprometidas y viñetas atemporales lúdicas.

La dinámica local-transcultural en un corpus pluricultural

Sobre la base de todo lo expuesto, las siguientes preguntas precisan el foco de nuestro estudio. ¿Cuál es la dinámica cultural en los cuatro subgéneros de viñetas presentados? ¿Puede establecerse una conexión entre dicha dinámica cultural y las motivaciones de los autores? Haciendo eco de la frase tan vastamente extendida de que el dibujo sin palabras no tiene fronteras, ¿se registra entonces una mayor presencia transcultural en las viñetas exclusivamente visuales? Y para aquellas viñetas que abordan hechos de actualidad, cuya comprensión requiere una contextualización específica, ¿ofrece la bimodalidad dibujo-escritura un terreno más propicio para sus fines comunicativos?

El corpus

Trabajamos con un corpus selecto de viñetas humorísticas que fueron elegidas por humoristas gráficos profesionales como aquellas producciones más representativas de su estilo. Dicha elección se dio en el marco de un cuestionario que estaba estructurado en torno a cuatro ejes temáticos: antecedentes personales, modalidad de trabajo, visión sobre el humor gráfico, visión sobre la obra personal. El cuestionario fue escrito en español, francés e inglés y se distribuyó a la mayor cantidad posible de profesionales, fundamentalmente vía correo electrónico, de forma individualizada o a través de organismos o instituciones que nuclean a humoristas gráficos.

El corpus está compuesto por 89 producciones, elegidas por 92 humoristas gráficos (algunos no eligieron ninguna y otros, en cambio, seleccionaron más de una), de las cuales 55 son multimodales -en tanto articulan los lenguajes verbal y visual- y 35 son exclusivamente visuales. 84 son de una única viñeta y 5 son tiras. En cuanto a los subgéneros en los que se inscriben las producciones, 49 % son de actualidad política, 10 % de actualidad no política, 14 % atemporales comprometidas y 27 % atemporales lúdicas. El arco de nacionalidades de los humoristas es de 22, distribuidas en cuatro (sub)continentes (Europa, 56 %; Hispanoamérica, 30 %; América del Norte, 9 %; Asia, 3 % y África, 2 %). Esta diversidad cultural nos lleva a considerar este corpus como pluricultural, pese al predominio occidental en su distribución.

Métodos

Dimensiones y categorías de análisis

Para responder a nuestros objetivos, generamos cuatro dimensiones de análisis que en conjunto ponen en juego los niveles temático, retórico, modal y pragmático que configuran el género: dinámica cultural (según los niveles temático y retórico), subgénero de viñeta

(niveles temático y pragmático), modo semiótico de la viñeta (nivel modal), motivación del autor (nivel pragmático).

(I) Dinámica cultural

Para estudiar la dinámica cultural en juego en las viñetas, focalizamos en la articulación entre lo temático (el qué), lo retórico (el cómo) y la relación cultural del autor con lo que vehiculiza en estos niveles (si lo implica desde su cultura local de origen, como participante en la cultura global o lo interpela como foráneo).

Lo local y lo transcultural en una viñeta pueden manifestarse únicamente en el qué, en el cómo o en ambos. Estas distintas combinaciones se dan desde una mirada intra-cultural, cuando el humorista gráfico moviliza principalmente aspectos de su propia cultura (sea a nivel de tema como de recursos); una mirada trans-cultural, cuando focaliza en lo que es propio a un amplio conjunto de culturas; una mirada extra-cultural, cuando se interesa por aspectos ajenos a su cultura; o una mirada intra/extra-cultural, al focalizar simultáneamente en su propia cultura y en la ajena. En el caso de la mirada extra-cultural, la alteridad suscita tal interés que lleva al autor a abordar una temática y/o a desplegar recursos en principio ajenos pero que lo interpelan de algún modo.

Para definir qué es local y qué no lo es, en este trabajo adoptamos los siguientes criterios:

- Lo transcultural en el qué refiere a temas universales (hambre, sexo, desigualdad social, etc.) o que conciernen a una diversidad de países. A nivel de recursos, se trata de referencias conocidas o compartidas a escala global, como las grandes religiones, tecnologías, ciertas actividades (pesca, caza, paseos o deportes) y producciones mediáticas (películas y series de difusión masiva a gran escala, entre otras).

- Si bien toda representación de personajes y escenarios en una viñeta se anclan socio-históricamente, al dibujar la vestimenta o la silueta de una ciudad como fondo, por ejemplo, consideramos como local solamente aquellas referencias características a una cultura, como símbolos, personajes nacionales, atuendos típicos.

- El idioma de las viñetas (fundamentalmente francés, español o inglés) no es tenido en cuenta en la codificación, exceptuando los juegos de palabras que resultan específicos de un idioma y que por ende, son difíciles de traducir. En este caso son codificados como locales.

Sobre esta base, la dimensión de análisis cultural comprende cuatro categorías:

1. Local. Qué y cómo local. El autor aborda temas de su propia cultura (país o en unos pocos casos, región, como la zona euro) con recursos locales. Son contadísimos los casos en los que el qué y el cómo son locales pero desde una mirada externa. Desde esta mirada, el autor aborda temas y emplea recursos retóricos característicos de una cultura que lo interpela pero de la que no forma parte.

2. Glocal, con dos variantes.

Glocal LT. Qué local y cómo transcultural. El autor aborda temas de su propia cultura o de otras culturas (locales) con recursos transculturales.

Glocal TL. Qué transcultural y cómo local. El autor aborda temas transculturales con recursos locales.

3. Transcultural. Qué y cómo transcultural. El autor aborda temas transculturales con recursos también transculturales.

4. Multicultural. Qué transcultural o multicultural y cómo multicultural. El autor trata temas transculturales o que conciernen a diversas culturas haciendo uso de recursos característicos de dos o más culturas locales.

(II). Subgénero de viñeta

Retomamos la clasificación de cuatro subgéneros del humor gráfico presentadas previamente: viñetas de actualidad política, viñetas de actualidad no política, viñetas atemporales comprometidas y viñetas atemporales lúdicas.

(III). Modo semiótico de la viñeta

Diferenciamos las producciones exclusivamente visuales de aquellas multimodales, es decir que articulan los modos visual y verbal.

(IV). Motivación del autor

Para clasificar este componente pragmático de las producciones tuvimos en cuenta, además del análisis de las viñetas, la justificación que los humoristas gráficos dieron a la elección de su producción en el cuestionario. Diferenciamos cuatro categorías: fuerte compromiso, compromiso atenuado, divertimento, de compromiso y divertimento.

Codificamos cada viñeta o tira humorística según las categorías de las cuatro dimensiones presentadas anteriormente, indicando la presencia de la categoría con un 1. Cada viñeta o tira fue categorizada separadamente por las autoras, quienes luego cotejaron sus codificaciones. Los casos de desacuerdo fueron discutidos y resueltos en su totalidad.

Análisis de las relaciones entre dimensiones

Aplicamos dos técnicas de la estadística descriptiva multivariada para estudiar la relación entre las cuatro dimensiones de análisis: Análisis de Correspondencias Múltiples (Greenacre, 1984) y Análisis de Clasificación Jerárquica Ascendente (Ward, 1963).

El Análisis de Correspondencias Múltiples permite estudiar un grupo de individuos (en este caso las 89 viñetas únicas y tiras) descriptos por un conjunto de variables cualitativas compuestas por categorías mutuamente excluyentes (en este caso, las cuatro dimensiones de análisis). El Análisis de Correspondencias Múltiples permite visualizar en planos factoriales las asociaciones entre las categorías y los individuos que obtengan buena calidad de representación estadística (según sus cosenos cuadrados). Este análisis puede ser utilizado como paso previo al Análisis de Clasificación Jerárquica Ascendente. Este último

clasifica los individuos según su similaridad, basado en las coordenadas obtenidas en los principales ejes factoriales resultantes del Análisis de Correspondencias. El Análisis de Clasificación es especialmente útil cuando es preciso considerar un número elevado de ejes factoriales a fin de garantizar un suficiente nivel de representación estadística de las categorías e individuos, tal como sucedió en nuestro estudio, en el que debimos considerar cinco ejes factoriales para poder interpretar adecuadamente las relaciones entre las cuatro dimensiones. La clasificación comienza con una partición de 89 viñetas y tiras humorísticas de manera que cada una de ellas sea el único elemento de una clase y en cada iteración se agrupan en una nueva clase aquellas dos más parecidas, en el sentido de que posean casi las mismas asociaciones con las categorías de las variables consideradas. Este proceso se visualiza en un dendrograma. Este método permite identificar las viñetas y tiras características de cada clase, entre las cuales hemos seleccionado los ejemplos provistos.

Resultados

Los análisis realizados muestran cinco clases principales de viñetas. A continuación las describiremos basándonos en los resultados provistos por el Análisis de Correspondencias y el de Clasificación. Tomamos como eje la dimensión I, referente a la dinámica cultural, en tanto es el eje que vertebra el estudio. Por ello, nombramos cada clase según su comportamiento cultural. Ilustraremos cada clase con un ejemplo, privilegiando producciones de autores argentinos cuando sea posible⁶. Para cada viñeta, incluimos la justificación que el autor dio de la elección realizada. Algunas de dichas justificaciones contribuyen a la reflexión en torno a la problemática de este trabajo.

Clases 1 y 2. Transcultural. La categoría Transcultural caracteriza las viñetas atemporales, ya sea aquellas lúdicas (clase 1) como las comprometidas (clase 2). Abordan así temas que son propios a un amplio conjunto de culturas con recursos reconocibles a una

⁶ Esto obedece a las características de esta publicación, centrada en producciones humorísticas argentinas.

gran escala. En las viñetas de la primera clase prima además -como era de esperarse- el divertimento y también el modo semiótico exclusivamente visual. Las viñetas de la segunda clase se asocian a un fuerte compromiso del autor.

Un ejemplo de la primera clase es la viñeta atemporal lúdica de Kristian (Figura 1). Valiéndose del dibujo como único medio, el autor se basa en un bagaje cultural ampliamente extendido: que a los gatos les deleita el pescado, por un lado, y que las sirenas tienen cola de pez, por otro, y elabora un interesante juego de símbolos y metonimias que vehiculiza a través de los globos de pensamiento. La antítesis de sentimientos adjudicados a los personajes cumple su cometido de construir una situación insólita y con potencial lúdico para lectores a escala transcultural.

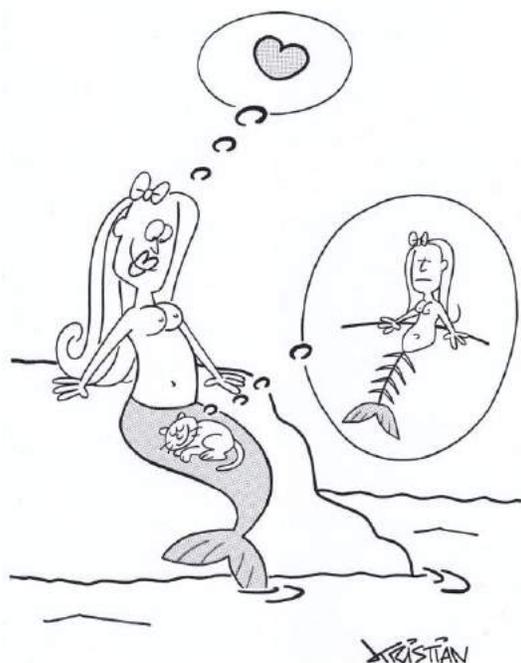


Figura 1 (izquierda). Kristian, Francia. “Simplicidad, eficacia, comprensible por todos”.

Figura 2 (derecha). Kappel, Argentina. “Uno de los chistes que más me gustan es este, ya que juega con temáticas sociales delicadas y muestra una cruda realidad. Lo que más me gustan son los chistes sociales de denuncia”.

Un ejemplo de la segunda clase es la viñeta atemporal comprometida de Kappel (Figura 2), en la que aborda una situación endémica -no sólo transcultural, incluso universal- como el hambre, con recursos que pueden ser comprendidos a una gran escala. Mediante una estrecha articulación visual-verbal, el autor dramatiza la hambruna valiéndose de una metáfora hiperbólica, la delgadez esquelética; y establece un juego de palabras -muy similares en numerosos idiomas- entre fotografía y radiografía. Kappel critica con ironía la postura del gobierno de turno mediante la creación de un personaje cuyo equívoco connota insensibilidad e incompetencia.

Clase 3. Local. La categoría Local caracteriza las viñetas de actualidad no política, que refieren a temas propios de un país, con recursos locales y apelando a la bimodalidad. En ellas prima una motivación mitigada, entre compromiso y divertimento. Un ejemplo es la viñeta de Junior (Figura 3), en la que satiriza un acontecimiento ocurrido en una ciudad de la provincia de Buenos Aires en febrero de 2014, durante un recital del grupo de rock argentino Divididos. El cantante de la banda, Ricardo Mollo, se enteró de que un padre había dejado a su hija menor de edad en el auto para poder asistir al recital, y desde el escenario, con la niña en brazos, solicitó al padre que viniese a buscarla. “Vení loco, vení a buscar a tu hija, animal” es la frase que el músico habría dirigido al padre. El carácter localista de la viñeta también se observa en el modo en que se aborda el tema, no tanto por el estereotipo archidifundido de la suegra, presente en otras culturas, sino por el modo de hablar del personaje, caracterizado por un léxico propio de la cultura argentina: loco, animal, la conjugación de venir a partir del “vos” y el término lunfardo (“vesre”) jermu.

Clase 4. Glocal. La categoría Glocal se asocia con las viñetas de actualidad política a través del modo exclusivamente visual o mixto. En la prácticamente totalidad de los casos,

el autor aborda un tema de carácter local con recursos reconocibles a una escala transcultural. En la mayoría prima una mirada intra-cultural, como en la viñeta de Coco (Figura 4), publicada menos de dos meses después de la asunción de François Hollande como presidente de la República Francesa. La metáfora de la Virgen María con su corona de doce estrellas evoca la pureza, el cumplimiento de las promesas, el honor, la gloria y protección de su pueblo (del libro: *A los Sacerdotes, hijos predilectos de la Santísima Virgen*). Proponemos leer el uso de una parodia mínima (ver Genette, 1992 y Moreno, 2009) de esta referencia católica en clave irónica, un recurso para alertar sobre la imagen mesiánica que el jefe de Estado construyó durante su campaña electoral.



Figura 3 (izquierda). Junior, Argentina. “Elegí este chiste que representa el humor que me gusta hacer, el humor irónico. En este caso es una sátira sobre un hecho que se hizo público en el que un hombre dejó encerrada a su hijita en su auto para ir a ver al grupo Divididos. El hecho trascendió, porque el Mollo, el líder del grupo, se enteró de esto y rescató a la hijita del individuo y subió con ella al escenario solicitando la presencia del padre irresponsable. La idea

del chiste representa a otro irresponsable que dejó encerrada a su mujer y su suegra para ir a ver Divididos”.

Figura 4 (derecha). Coco, Francia. “Elegí este dibujo porque es un dibujo sin palabras. Sin texto, tan sólo con un dibujo, una imagen fuerte pasa. No hay producción más universal (no hay barreras de lenguaje). Este dibujo fue publicado en *Charlie Hebdo* (fecha en el nombre del archivo)” (10/07/2012).

La Figura 5 presenta un caso de glocalización desde la bimodalidad. En esta viñeta, Rosario Córdova se vale de una parodia mínima metafórica para satirizar la política del actual presidente peruano Humala Ollanta. Traspone al contexto local la transculturalmente célebre escena de la Guerra de las Galaxias en la que el Jedi Luke Skywalker se enfrenta con su padre Darth Vader y este último pronuncia la frase “Yo soy tu padre”. El padre de Humala, Isaac Ollanta, es abogado, fundador del Movimiento Etnocacerista (Movimiento Etnonacionalista Peruano) y opositor al presidente en ejercicio. Acusa al presidente, entre otras cuestiones, de haberse alejado de su “hoja de ruta”, el plan de gobierno que propuso en su campaña electoral Humala Ollanta (ver periódicos del 13 y 16 de enero de 2016: <http://larepublica.pe> y <https://lamula.pe>). En la imagen, Rosario Córdova juega con elementos plásticos para movilizar ciertas connotaciones transculturales: el color negro predominante evoca las fuerzas del mal y la disposición espacial (arriba-abajo) de los personajes (Van Leeuwen y Kress, 2005) remite tanto a las relaciones de poder como a las genealógicas.



Figura 5 (izquierda). Rosario Córdova, Perú. “Me gusta la soltura de mi trabajo porque utilizo las características de la personalidad de los políticos, y en ocasiones la apariencia de personajes, y los adapto a escenas colosales”.

Figura 6 (derecha). Glez, Francia/Burkina Faso. “Este dibujo, que evoca los mil millones de habitantes en África, hace el puente entre mis dos nacionalidades: la europea (francesa) y la africana (burkinesa). Confronta estos dos mundos que trato regularmente. Se apoya primero sobre un visual, un visual típicamente africano (la mujer que lleva un bebé en la espalda)”.

Clase 5. Multicultural e Intercultural. La categoría Multicultural se asocia con otro grupo de viñetas de actualidad política. Como ocurre en la Figura 6, la multiculturalidad aparece, en numerosas ocasiones, bajo la forma de una biculturalidad, contrastando sólo dos estilos de vida, dos visiones de mundo. La viñeta del francés/burkinés Glez refiere a la situación demográfica actual de África, que ha alcanzado los mil millones. Mediante una fuerte antítesis visual, el autor caricaturiza el estilo de vida de la mujer europea/occidental y la africana subsahariana, tomando cierta distancia crítica hacia el estilo europeo. La hipérbole contribuye al despliegue de cierta inversión, la de dominantes y dominados, en materia de crianza.

En esta quinta clase también se encuentran los casos locales (en el qué y cómo) realizados ya no desde una mirada intra-cultural, como en la clase 3, sino desde una mirada extra-cultural. No nos parece casual que las únicas tres viñetas de todo el corpus que reúnen estas características se encuentren aquí, en tanto podría decirse que en estas opera una

dinámica intercultural. Una noticia local hace eco en el mundo o en parte de él y los autores la abordan valiéndose de recursos que enfatizan el carácter local del evento. La Figura 7 refiere a la Masacre de la Plaza de Tian'anmen. Si la tinta china hubiese sido dibujada en relación con un tema de otra cultura podría haber sido considerada transcultural, como sería el caso de un lápiz o una birome. Sin embargo, la tinta china mantiene en su nombre su origen. JL Savignac, oriundo de Francia, la utiliza como un recurso metonímico para aludir a la crudeza de los acontecimientos que allí tuvieron lugar en 1989.



Figura 7. JL Savignac, Francia.

“La masacre de la plaza de Tian'anmen en China en 1989. En China, se utiliza la tinta de China. Aquí, el frasco fue volcado y la tinta corre como sangre. Es roja. Dibuja, mientras cae del tintero, un mapa de China. No hay globo, no hay texto. El dibujo es simple”.

Conclusiones y discusión

Partiendo de la idea de que en un mundo interconectado, tanto lo local como lo transcultural deben ser pensados en un marco interrelacionado, el análisis de este corpus pluricultural aportó a visibilizar diversos interjuegos entre lo local, lo intercultural, lo multicultural, lo glocal y lo transcultural en el humor gráfico actual. La Figura 8 grafica

estos interjuegos según el juego de miradas intra/extra/trans-cultural. Ubicamos lo común a las diversas culturas -lo transcultural- en el centro mientras que elegimos emplazar los múltiples locales a distancias variadas de él y asignándoles distintos tamaños como modo de subrayar que local y transcultural no son conceptos opuestos ni internamente uniformes.

¿Cómo se posiciona el humorista gráfico al generar su obra en este mundo interconectado, en el que lo local mantiene (diversas) vigencias? El autor pone en juego una mirada exclusivamente intra-cultural cuando enfoca en la propia cultura. Los interjuegos intra-extra cultural tienen lugar entre dos o más locales a escala multicultural, perteneciendo el autor -al menos en este corpus- a una de las culturas implicadas. El interjuego intra-transcultural ocurre en los casos de glocalización mientras que el exclusivamente transcultural remite a aquello compartido por numerosas culturas. La mirada extra-cultural, por último, se da en aquellos casos en los que el autor se interesa por una cultura ajena para desplegar su humor.

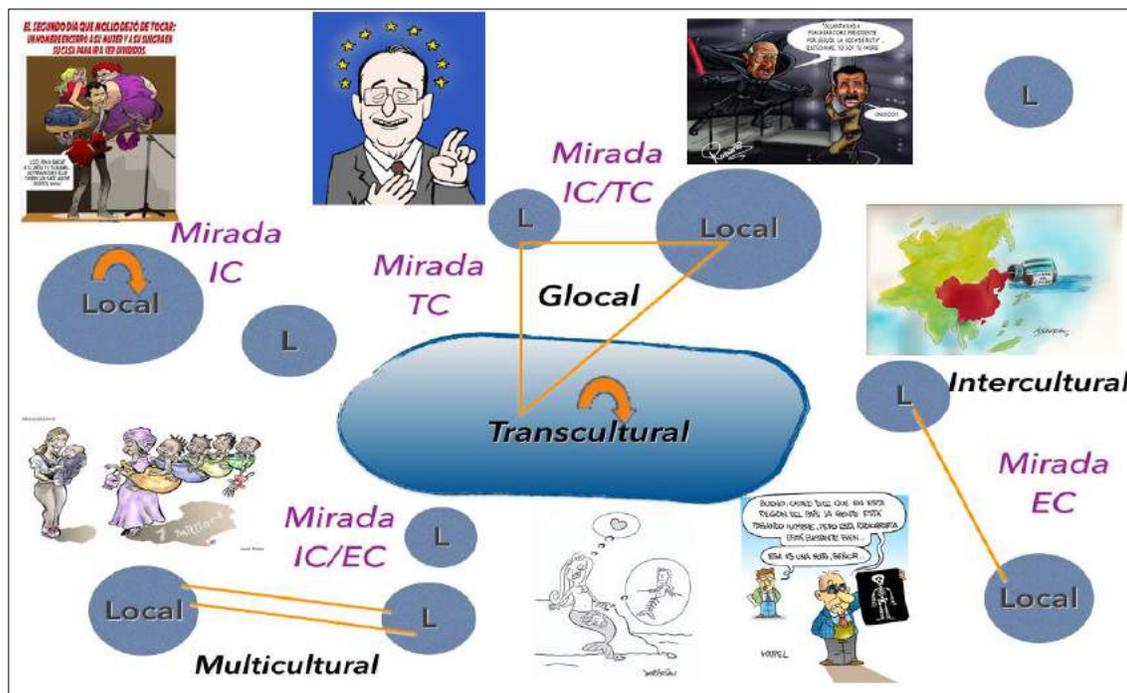


Figura 8. Representación del entramado cultural identificado en el corpus analizado, con viñetas que ejemplifican cada interjuego.

Cuando se aborda un tema local con recursos locales (característica asociada en este corpus a las viñetas de actualidad no política), en general es desde una mirada intra-cultural. Sólo en tres de las 89 producciones la mirada es extra-cultural. En estos casos, los autores parecen realizar un esfuerzo de inmersión en la cultura sobre la que versa su humor, al enfatizar el carácter local del tema con recursos muy típicos de esa localidad: la tinta china para referirse a la masacre de la Plaza de Tian'anmen, las ruinas griegas al tratar la reciente crisis griega, Uncle Sam para referirse a cuestiones de política interna estadounidense. En este sentido, esta mirada extra-cultural convoca un descentramiento cultural a nivel retórico semejante al realizado en el interjuego multicultural, en el que para contrastar diferentes culturas, los autores se valen de referencias culturales locales. Sin duda los estereotipos juegan aquí un rol destacado, en tanto son representaciones hechas, esquemas culturales preexistentes, que operan por generalización, esquematización y categorización (Amossy y Herschberg Pierrot, 2009) y que circulan a nivel local/intercultural. Los humoristas gráficos los utilizan a menudo -y además contribuyen a su cristalización- puesto que se ajustan a la lógica de rapidez, síntesis y economía que caracteriza al género. Podría ser interesante analizar cómo operan los estereotipos cuando se ponen al servicio de la transculturalidad. Los procesos de estereotipización y transculturalización presentan lógicas de funcionamiento comparables ya que también esta última se basa en la generalización, esquematización, categorización y además naturalización.

La transculturalidad se observa fundamentalmente en las viñetas atemporales, ya sea cuando la motivación es de fuerte compromiso o de divertimento. Los autores critican y denuncian grandes problemáticas socio-económicas, situaciones endémicas, o bien se centran en necesidades universales, rasgos de la condición humana, costumbres sociales compartidas a gran escala para presentar una mirada absurda, insólita, desapegada y lúdica.

La síntesis entre los polos local y transcultural, que denominamos glocal, haciendo eco de la terminología que circula, se manifiesta en este corpus a partir de temas locales, abordados con recursos que han trascendido las fronteras y que pueden ser reconocidos con relativa facilidad. Son las viñetas de actualidad política las que más se ajustan a esta dinámica. Sin embargo, su comportamiento se evidencia doble, puesto que un grupo de este subgénero opera con una dinámica multicultural. Parecería que en un mundo interconectado, la lectura política de un hecho -incluso humorística- se realiza enfocando en más de un local, sea valiéndose de un local para (re) mirar otro local (multicultural) o poniendo al local en un marco compartido (glocal).

El análisis del carácter modal de las viñetas nos permitió visibilizar cierta conexión tanto con la dinámica cultural como con los subgéneros de las viñetas. Por un lado, la transculturalidad parece encontrar en el modo exclusivamente visual un camino apto para superar barreras culturales, “comprensible por todos”, como sostiene Kristian, especialmente en las viñetas atemporales lúdicas. Este resultado se condice con la idea de “universalidad” en el dibujo que es tan extendida (ver también cita de Coco, figura 4). En cambio, la bimodalidad se asocia a las viñetas de actualidad, que deben tratar hechos con contextos específicos. Esta necesidad de abordar los hechos de actualidad desde la bimodalidad parece incrementarse en materia política, probablemente debido a la multiplicidad de aristas consideradas. De hecho, en las respuestas de numerosos humoristas gráficos a los cuestionarios presentados (ver Apartado *Corpus*) emerge la idea de que es más difícil tratar la actualidad política con viñetas exclusivamente visuales. Sin embargo, en algunos casos la elección de viñetas con estas características como obra representativa puede entenderse por la satisfacción personal de haber superado esta dificultad, como expresa Coco. Sin duda sería necesario y estimulante profundizar el estudio de este fenómeno en futuros trabajos.

Las producciones de los humoristas gráficos argentinos no son ajenas a los interjuegos culturales identificados. Este estudio de abordaje pluricultural puede contribuir a pensar en las características actuales de la profesión local, además de sentar las bases para el

desarrollo de un estudio específico sobre la “argentinidad” de las producciones humorísticas, tanto desde una mirada intra como extra-cultural.

La metáfora que utiliza Augé al abordar la polaridad lugar-no lugar ayuda a entender la dinámica local-transcultural. “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (Augé, 2000: 84).

Todos los humoristas tienen nacionalidad a la vez que forman parte de ese mundo interconectado: no sólo se inscriben en ese palimpsesto sino que a través de sus producciones discursivas contribuyen activamente a componerlo y recomponerlo.

Agradecimientos

Agradecemos a todos los humoristas gráficos que colaboraron con esta investigación contestando nuestras preguntas y eligiendo una/s viñeta/s representativa/s de su obra.

Esta investigación cuenta con el financiamiento de la Agencia Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (proyecto PICT 2014-2929), de la Universidad Nacional del Comahue (C-107), de CONICET (PIP 112 201301 00142 CO).

Bibliografía

Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne (2009) *Stéréotypes et clichés*, Armand Collin, París.

Auboin, Elie (1948) *Les genres du risible. Ridicule, comique, esprit, humour*, Ofep, Marsella.

Augé, Marc (2000) *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.

Bajtin, Mijail (1998) *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI editores, México.

Barthes, Roland (1964) “Rhétorique de l’image”. En *Communications*, 4(1), Ed. du Seuil, París, 40-51.

Bernabé Villodre, María del Mar (2012) “Pluriculturalidad, multiculturalidad e interculturalidad, conocimientos necesarios para la labor docente”. En *Revista Educativa Hekademos*, 11(V), Sevilla. Disponible en: <http://hekademos.com/hekademos/content/view/244/32/>, consultado el 6 de febrero de 2017.

Caillaud-Roboam, Laurence (2011) *Les figures de style illustrées par des dessins de Plantu*, Bescherelle, París.

Charaudeau, Patrick (2006) “De nouvelles catégories pour l’humour?”. En *Questions de communication*, 10, Université de Lorraine, Metz, pp. 19-41.

CERFE group, The Glocal Forum y Think Tank on Glocalisation (2003). *Glocalisation. Research Study and Policy Recommendations*, Roma. Disponible en: <http://www.peacepalacelibrary.nl/ebooks/files/371402492.pdf>, consultado el 30 de marzo de 2016.

Featherstone, Mike y Lash, Scott (1995) “Globalisation, modernity and the spatialisation of social theory: an introduction”. En Featherstone, M.; Lash, S. y Robertson, R. (Eds.), *Global Modernities*, Sage, Londres.

Fromilhague, Cathérine (1995) *Les figures de style*, Nathan, París.

Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París.

Giddens, Anthony (1999) *Runaway World: How Globalisation is Reshaping our Lives*, Profile, Londres.

Greenacre, Michael J. (1984) *Theory and Applications of Correspondence Analysis*, Academic Press, Londres.

Katz, Elihu y Liebes, Tamar (1986) “Mutual aid in the decoding of Dallas: notes from a cross-cultural study”. En Drummond, P. y Paterson, R. (Eds.) *Television in Transition*, BFI, Londres.

Kress, Gunther (2010) *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*, Routledge, Londres.

Machin, David y Van Leeuwen, Theo (2004) “Global Media: Generic Homogeneity and Discursive Diversity”. En *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* Vol. 18, Nro. 1, Taylor and Francis, Londres, pp. 99–120.

Moragas Spa, Miguel y López, Bernat (2000) ‘Decentralisation process and “proximate television” in Europe’. En Wang, G. y Servaes, J. (Eds.) *The New Communications Landscape: Demystifying Media Globalisation*, Routledge, Londres.

Moreno, Marcelo (2009) “Parodia” En Flores, A. B. (Ed.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra Editor, Córdoba.

Nisbett, Richard E. (2003) *The geography of thought: How Asians and Westerners think Differently... and Why*, The Free Press, New York.

Pedrazzini, Ana (2011) *La construction de l'image présidentielle dans la presse satirique : vers une grammaire de l'humour. Jacques Chirac dans l'hebdomadaire français Le Canard enchaîné et Carlos Menem dans le supplément argentin Sátira/12*. Tesis doctoral en Ciencias de la Información y la Comunicación, Universidad Paris-Sorbonne. Disponible en: <http://www.e-sorbonne.fr/theses/2010pa040203>, consultado el 31 de marzo de 2016.

Pedrazzini, Ana (2012) “Dos presidentes bajo la mirada del dibujante satírico: el caso de la caricatura política y sus recursos en dos producciones de Francia y Argentina”. En *Antíteses*, 5(9), Universidad Estatal de Londrina, Londrina, pp. 25-53.

Porto, M. Dolores y Alonso Belmonte, Isabel (2014). “From local to global: Visual strategies of glocalisation in digital storytelling”. En *Language & Communication*, 39, Elsevier, Amsterdam, pp. 14–23.

Pozo Municio, Juan Ignacio (2014) *Psicología del Aprendizaje Humano. Adquisición de conocimiento y cambio personal*, Ediciones Morata, Madrid.

Robertson, Roland (1995). “Glocalisation: time-space and homogeneity-heterogeneity” En: Featherstone, M., Lash, S., Robertson, R. (Eds.), *Global Modernities*. Sage Publications, Londres, pp. 91–107.

Straubhar, Joe (1991) “Beyond media imperialism: asymmetrical interdependence and cultural Proximity”. En *Critical Studies in Mass Communications*, vol. 8, Routledge, Londres, pp. 39–59.

Tillier, Bertrand (2005) *A la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*. Les Editions de l'Amateur, París.

Van Leeuwen, T. y Kress, G. (2006). *Reading images: the grammar of visual design*. Routledge, New York.

Yuste Frías, José (2014) “Interculturalité, multiculturalité et transculturalité dans la Traduction et l'Interprétation en Milieu Social”. En *Çedille, Monografías 4*, Asociación de Francesistas de la Universidad Española, pp. 91-111.

Ward, Joe (1963) “Hierarchical grouping to optimize an objective function”. En *Journal American Statistical Association*, 58, Taylor and Francis, Londres, pp. 236-244.

Periodismo y humor en el semanario *Caras y Caretas*: préstamos e innovaciones

María Ximena Ávila¹

xavila5@yahoo.com.ar

Resumen

Este trabajo pretende acercar algunos aspectos de la investigación vinculada al estudio de los textos periodísticos publicados en *Caras y Caretas*. Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades. Me interesa particularmente, en este trabajo, detenerme en algunos textos constituidos periodísticamente pero atravesados por retóricas del discurso humorístico, o a la inversa, en donde el discurso humorístico, mediante recursos como la parodia, la sátira o la ironía, utiliza elementos y retóricas del discurso periodístico para cumplir su función.

Teniendo en cuenta que en este tipo de textos el enunciador solía ejercer varias funciones, era simultáneamente humorista y periodista o cronista de época (ya sean crónicas sociales o de sucesos) y muchos de sus escritos construían entrevistas ficcionales o reportajes imaginarios con una gran cuota de ironía, se analizarán algunos textos reparando específicamente en estas retóricas compartidas. De esta manera, también se prestará atención a los préstamos o tradiciones discursivas que construyen estos textos, pero que están en la génesis de un discurso emergente, propio de una sociedad en transición, que luego irradiará a las publicaciones del siglo XX.

En estas misceláneas discursivas radica la dificultad de definir el género periodístico y su función, pero también se despliega todo el potencial semántico y la riqueza de las combinaciones.

Palabras claves: *Caras y Caretas*, humor gráfico, géneros periodísticos, ironía

¹ Dra. en Ciencias de la Comunicación y Dra. en Letras, Profesora Asistente de la materia Técnicas de Estudio y Comprensión de Textos, Facultad de Ciencias de la Información, UNC, integrante del Grupo de Investigadores del Humor (GIH).

El contexto de producción de *Caras y Caretas*: la conquista del gran público

La segunda mitad del siglo XIX es el período de nacimiento y consolidación de lo que podríamos llamar " la Argentina moderna".

Fue en esta época que en Buenos Aires comenzaron a conocerse la luz eléctrica, el pavimento en las calles, las instalaciones sanitarias y el agua corriente. Parecía como si la prosperidad (sólo conocida por algunos) no fuese a acabar nunca. Se había instaurado un imaginario de un progreso interminable. El progreso iba a ser eterno. La razón (imperada por los principios del positivismo) y el liberalismo condujeron a la creación del Registro Civil, el Consejo Nacional de Educación y el Registro de la Propiedad, y a la sanción de leyes como la 1420 de Educación Común, Laica y Obligatoria y la de Matrimonio Civil.

El crecimiento descomunal de Buenos Aires provocado por una política latifundista y centralista, consolidada definitivamente con la Ley Capital, se realizó por la concentración del torrente inmigratorio.

El fenómeno inmigratorio generó diversos efectos y reacciones sociales. Buenos Aires, su nuevo trazado urbano, sus avenidas y galerías -el orgullo, la obra más acabada de la oligarquía-, brindaba todas las ventajas y placeres de la gran ciudad. Pero también allí residía la masa innominada de trabajadores descontentos, de los que la elite se aisló convenientemente en el flamante Barrio Norte, hasta que llegaron, sin poder ser contenidos, financieros, comerciantes, especuladores, ambiciosos y meros arribistas. Se desarrolló, a partir de entonces, toda una retórica sobre el materialismo, la ausencia del espíritu, el cosmopolitismo, la torre de Babel, los valores amenazados y el mercantilismo, conectados directamente con la urbe. Con el tiempo, los inmigrantes y sus hijos tuvieron un grado de integración cada vez mayor, reforzado por un fuerte proceso de movilidad social al renovarse la estructura ocupacional. La urbanización ofreció nuevas oportunidades y algunos grupos consolidaron su posición también al incorporarse plenamente al proceso de alfabetización impulsado por el Estado, que les permitió acceder a ocupaciones más

calificadas y mejor remuneradas. La difusión de la instrucción pública también se vio reflejada en la gran oferta de diarios y periódicos, algunos incluso en idiomas extranjeros.

En los últimos años del siglo XIX una fuerte alfabetización colabora con el desarrollo de la prensa escrita. Además, como consecuencia de la ley de alfabetización y por el ascenso de la clase media como fuerte compradora del material impreso, crece también, en el mercado nacional, la adquisición de diarios y revistas.

La vida de la polis, en sus nuevas formas de conglomerados urbanos, se hace visible y legible a través de los diarios, que, además, la interpretan y la modelan. La palabra y también la imagen de las personalidades de la política, el arte y la ciencia se transmiten por su intermedio a sectores más amplios de la población.

Sin embargo, el tan alabado progreso ofrecía también suficientes problemas y durante los años finales del siglo XIX había, como en todas las épocas, muchos temas de qué reírse: ferrocarriles que no siempre circulaban por la vía adecuada, carretas y coches mal estacionados en el centro de la ciudad, aumento del tránsito, políticos excesivamente ambiciosos, proyectos que fracasaban. Todo fue muy bien aprovechado por los periodistas y por los dibujantes de los distintos periódicos de humor que circulaban en la época, como *El Mosquito*, *Don Quijote* y *Caras y Caretas*. Es en esta última publicación en la cual nos detendremos en este escrito. En el contexto de una cultura que se modernizaba asomó en el escenario de publicaciones argentinas *Caras y Caretas*. Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades. La revista supo interpretar el contexto urbano en el que comenzaba a formarse un mercado de bienes culturales orientados a la incipiente constitución de una esfera pública ampliada.

La naciente industria cultural coincidía con las modernas manifestaciones de la política en su común interés por “lo popular”, que en la Argentina comenzaba a articularse con lo masivo, acoplando la lógica democratizadora con la del mercado, dos instancias dependientes de los grandes públicos (Rogers, G.; 2008: 18).

Caras y Caretas se edita por primera vez en Buenos Aires en octubre 1898 y será José Sixto Álvarez, más conocido como Fray Mocho, quien asumirá la dirección de la revista junto a Eustaquio Pellicer, quien lo acompañará como responsable de redacción, y el español Manuel Mayol, quien aparecerá como principal dibujante.

Desde sus comienzos, la revista adoptó un perfil que obedecía principalmente a una lógica democrática y mercantil. Democrática ya que se autoproclamó como representante del crisol de razas que caracterizaba a los ciudadanos de la nación, interpelando con un discurso inclusivo a un público amplio, heterogéneo, con diferencias sociales, económicas y lingüísticas. La política mercantil, por su parte, respondía al pensamiento de considerar a los lectores como consumidores, razón por la cual quería llegar a la mayor cantidad de ellos. Por lo que incorporaba en sus ediciones distintos tipos de textos para satisfacer la diversidad de demandas.

Esta fórmula miscelánea y desjerarquizada permitía una lectura de textos salteada según los distintos intereses: humorísticos, artísticos, literarios, periodísticos, deportivos, científicos, políticos, sociales, infantiles, entre otros.

Su éxito se basó en la autonomía de cualquier interés político excluyente, la relevancia de las fotografías de actualidad, la estructura miscelánea acorde con la diversidad de intereses y la atención a los nuevos contingentes de lectores. Con una notable capacidad para seguir las tendencias que le garantizarían crecimiento y permanencia, eludió la especialización, absorbió y copió elementos dispersos de los distintos medios, concentrándolos y abaratándolos en una edición semanal, fácil de distribuir y adquirir (2008: 68).

Dentro de su organización combinada, el humor tuvo un tratamiento especial y privilegiado. Si bien la principal intención de la revista apuntaba al entretenimiento, a divertir a sus lectores, también era una revista de actualidades, que abordaba cuestiones y sucesos serios, problemáticas sociales como la seguridad, la violencia, el manejo de cuestiones políticas, los avances de la ciencia o casos policiales. El tratamiento de las noticias, los temas serios y las críticas eran muchas veces “suavizados” o moderados por medio de recursos humorísticos como la ironía, los juegos de palabras, las ilustraciones caricaturescas, la apelación a las metáforas, la exageración graciosa o el guiño al lector inmigrante mediante uso de términos de otras lenguas.

El carácter festivo será la idiosincrasia que la publicación asumirá desde el primer hasta su último número de edición. Este perfil apunta, como ya mencionamos, al entretenimiento y a la diversión de un público heterogéneo. Es en búsqueda de ese objetivo que la revista se aleja de cualquier postura intransigente o combativa en cuanto a su posicionamiento ideológico. En lugar de eso, propone una retórica perspicaz, con un tratamiento de la argumentación moderada, que se distancia de la polémica directa y la construcción discursiva de un oponente a quien atacar, típico de las publicaciones satíricas de la época. Sus críticas son sutiles, graciosas pero no por eso menos atinadas. Al subtitularse además como revista de actualidades, caracterizaba otro de sus rasgos y valores a los que el semanario adhería. Este atributo respondía a los principios de la prensa moderna: libre, autosuficiente, interesada en el presente, la modernidad y el progreso. Capaz de garantizar a un público amplio información novedosa y de distintos ámbitos, nacional e internacional, científica, política, social y del espectáculo. La organización en secciones, típico de la prensa moderna, contribuía a una lectura de acuerdo a los intereses de los consumidores: relatos infantiles, juegos de ingenio y entretenimiento, notas artísticas y de espectáculos, cuentos y relatos de ficción, crónicas de carreras de caballos, crónicas sociales, notas de opinión, textos de debate cultural y político, otorgándole a las fotografías, caricaturas y dibujos que acompañaban estos textos un lugar central. De esta manera, los textos de *Caras* y *Caretas* no solamente informaban sobre acontecimientos y sucesos de diversas índoles sino que también muchas veces se posicionaban frente a ellos. Este posicionamiento ideológico solía ampararse en el discurso humorístico haciendo uso de sus estrategias

retóricas. En 1899, por ejemplo, acusaban a los políticos corruptos y criticaban a los “tranways” (tranvías) “que matan más gente que la fiebre amarilla”. Viñetas de la vida cotidiana, décimas intencionadas, gráficas costumbristas, crónicas sociales, 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 una heredera 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. Aunque sus denuncias jamás alcanzarían el tono polémico y combativo de su predecesor. Tal como sostiene Geraldine Rogers, “Su actitud crítica era antioficial pero moderada, y trataba las cuestiones serias con tono ligero” (2008: 126).

Periodismo festivo: actualidad y opinión al ritmo del humor

De las secciones permanentes, nos detendremos en la titulada “Sinfonía”. Esta sección cumplía la función de una nota editorial pero de tono humorístico y abordaba temas de actualidad de la semana. La producía y firmaba Eustaquio Pellicer, redactor responsable del semanario. Aquí son frecuentes los textos narrados de forma descriptiva, a modo de crónicas pero con un fuerte tono irónico que sostiene la argumentación y la posición ideológica propia de los artículos editoriales. Hallamos entonces las marcas características de este género periodístico en las retóricas de la argumentación que dejan de manifiesto la opinión del semanario, el sello o firma de la revista o responsable, en este caso su redactor principal, quien asume la construcción de un punto de vista. Recursos como el comentario, los calificativos, la opinión, la crítica, la postura del enunciador que se hace cargo de la demanda del público, entre otros, son característicos del artículo editorial. Sin embargo, en esta sección los textos suelen combinar elementos de otros géneros periodísticos: es común observar, de manera intertextual, secuencias discursivas típicas de la crónica, como la narración del acontecimiento, la descripción del lugar, los espacios, testimonios de los participantes y el establecimiento de relaciones con el contexto social en el que se inscribe el suceso. En este sentido la crónica es funcional al editorial. Otro discurso que

estratégicamente se manifiesta de manera intertextual es el conversacional, a modo de discurso testimonial de los hechos, recurso típico del discurso periodístico pero que aquí es construido ficcional y humorísticamente. Retóricas del humor como la ironía, el juego de palabras, las metáforas y apelaciones graciosas, están puestas aquí para reforzar la función argumentativa del editorial. Y es a partir de esta combinación de elementos discursivos que el texto alcanza su potencial semántico y permite distintas lecturas y distintos matices argumentativos. Un ejemplo de esta sección es el texto publicado el 25 de febrero de 1899. Este criticaba irónicamente los avatares y peligros a los que se exponía cotidianamente el ciudadano común: atropellos de bicicletas, tranvías y carros; la basura en las calles o los asaltos a mano armada. Para instalar el tema y como estrategia discursiva Pellicer introduce en el texto, de manera humorística, el género conversación que, como sostiene Romano al referirse a la forma en que esta revista lo utiliza, deja de ser un género primario, cotidiano para transformarse en un “género discursivo secundario, público y al servicio de la ficción” (2004: 218). Para ilustrar la forma en que operan estos géneros de manera intertextual, transcribimos a continuación parte del texto que introduce el diálogo ficcionalizado:

Son ya muchas las personas que atemorizadas por la frecuente repetición de estos crímenes en la vía pública, se abstienen de salir de casa por la noche, y las que por necesidad tienen que hacerlo, adoptan precauciones que les pongan a cubierto de cualquier siniestra asechanza.

– Pascuala, hija mía, ten valor para recibir la noticia que voy á darte- decía anteanoche don Melitón a su esposa.

– ¡Habla pronto! ¡Por Dios! ¿Te dejó cesante Magnasco?

– Todavía no, pero puede ocurrirme algo más grave.

– ¡Me alarmas, Melitón! ¿Qué te sucede?

– Que se me ha concluido el bicarbonato y tengo que ir á la botica antes que cierren. – ¡Cielos! ¿A las diez de la noche quieres recorrer á pie cerca de

cinco cuadras? – No hay más remedio, Pascuala mía. Ya sabes que

sin bicarbonato soy hombre perdido, y mucho más esta noche, con el abuso de tomate en ensalada que hice en la comida.

– ¡Melitón, tú quieres suicidarte!

– ¿Crees que me asaltarán?

– Tenlo por seguro. En cuanto te vean con ese chaquet nuevo, te toman por rentista y te atropellan.

– Iré en camiseta, y con los pantalones que uso para casa.

– Te matarán para quitártelos. Esa gente lo aprovecha todo. ¡No salgas, Melitón mío!

– Pero mujer ¿y si el tomate...?

– Ya le dominaremos de algún modo. ¿Te figuras tan desalmado como esos hombres que asaltan a la gente?

¡Buén cólico le costó a don Melitón no ir á la botica, cediendo a súplicas de su esposa!

En previsión de quedar desnudo en medio de la calle, hay quien no sale de casa por la noche sin asegurarse del buen estado de su ropa interior. – Balbina, dame unos calzoncillos que no estén remendados por ninguna parte, porque tengo que irme al Club para presidir la asamblea.

– ¿En calzoncillos vas a presidirla?

– No, mujer, pero si me asaltan en la calle, como es presumible. Y me dejan en paños menores, no es cosa de que me exhiba en público con las prendas deterioradas... (Pellicer; 1899).

Vemos entonces en este artículo editorial un género dentro de otro género. Asimismo, cuando la conversación ficcionalizada además se caracteriza por la presencia de un salto imprevisto o de un desvío (de la norma, la entonación, el sentido) a partir de la cual se genera un efecto cómico o humorístico la podemos considerar como chiste. Según Marcelo

Moreno, retomando a Violete Morin, “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 (vinculadas a las experiencias del mundo y a las representaciones de una sociedad)” (2010: 43). Siguiendo las caracterizaciones que Moreno hace del chiste, observamos que su estructura responde a componentes que podemos reconocer en el relato de Pellicer: la normalización: que pone en situación a los personajes. En este caso la situación dialógica del matrimonio entre don Melitón y Pascuala. O entre Balbina y su marido. La locución: que plantea el problema a resolver. En este caso la problemática de la inseguridad en las calles que conlleva a la disyuntiva de cuestionarse salir o no a la botica o al club a riesgo de ser asaltados.

La interlocución: que resuelve “graciosamente” el problema o interrogante mediante el desvío del sentido. Aquí el desvío está impuesto por diversos procedimientos: por un lado, el traspaso del problema real a uno insignificante o absurdo que causa gracia. Por otro lado, este inconveniente se manifiesta mediante la exageración burlona de una situación cotidiana que se torna irónica e incluso absurda pero que a su vez revela y expone otra situación de inseguridad social llevada a los límites de lo concebible como normalidad. De esta manera, el redactor se vale de los diálogos ficcionalizados, de tono humorístico, para poner en la voz de los personajes el decir popular y su propia voz. Argumentación que mediante los recursos de la ironía y la exageración saca a la luz un problema que aqueja cotidianamente a todos los lectores. Otro ejemplo en el cual podemos observar los modos de enunciación de *Caras y Caretas*, donde también la combinación de géneros opera de manera compleja y estratégica es el que extrajimos de la nota del 22 de octubre de 1898. En este artículo el tema central es la Exposición Nacional. En este texto, que como el anterior cumple la función de editorial, el género crónica ocupa un lugar predominante como estrategia discursiva. De esta manera, el autor retoma el tema de interés público del momento que es la Exposición Nacional (evento anual de la industria y el comercio) y construye su valoración y punto de vista utilizando los procedimientos de la descripción. De modo que recorre y describe el acontecimiento al que le confiere cierta aprobación o éxito, pero irónicamente desvía la atención hacia un elemento que le servirá como disparador para desacreditar tal exhibición. Es así como describe y reconoce en el “frío” del

momento al principal personaje de la muestra, desmereciendo de esta manera, pero sin mencionarlas, al conjunto de secciones que ofrecían productos industriales de distinto tipo. El frío, galardonado entonces como el principal protagonista, es la sensación a partir de la cual Pellicer narra y describe el recorrido de la muestra al costo de “pescar una pulmonía”, tal como sostiene irónicamente. La valoración y la jerarquía que Pellicer le adjudica al término “frío” debe entenderse también en sentido metafórico, con toda la carga connotativa que se desprende de él: fresco, indiferente, insensible, inane. Utilizando la metáfora como estrategia argumentativa se desprende aquí que el “frío” representa no solamente un estado climático (elemento infaltable en cualquier crónica) sino las características generales de la Exposición Nacional, según la mirada del autor, quien se identifica con los lectores. La palabra está cargada, como vemos de un tono irónico que indica un doble sentido. Esta descripción irónica da lugar también a la pronunciación de una crítica social a partir de un juego de palabras con el término “exposición”. De esta manera el periódico elogiosa pero irónicamente juega con el sentido literal del vocablo y sostiene que si bien se exponen en este evento “desde el modesto tallarín de todos los calibres, hasta el acordeón de cuatro llaves; desde la máquina trilladora hasta la camiseta de punto”, traslada el sentido de la palabra y la utiliza para poner en evidencia o “exponer” una problemática social, con lo cual hace lugar por medio de este mecanismo a la acusación mediante el sarcasmo:

Ahora que la industria y el comercio están expuestos, bueno sería echarse a buscar el modo en que nosotros no lo estuviéramos tanto. Porque es demasiado permanente la exposición en que vivimos. Los que son empleados, expuestos a que les supriman o rebajen el sueldo; los que son comerciantes, expuestos a que los carguen con nuevos impuestos. Si salimos de casa, expuestos a que nos atropelle un ciclista o un carro de los bomberos... Y no hablemos de los que están expuestos a morir de hambre... (Pellicer; 1898).

Discursivamente, como sostiene Paulina Brunetti, la descripción es un procedimiento del texto literario realista y naturalista que aparece en la crónica como forma privilegiada para describir escenas. Entonces, una de las maneras de incorporar una descripción en un enunciado “es delegarla a un protagonista que asumirá con su mirada el paradigma de las partes de los objetos, de los espacios, de los cuerpos, etc. (...) La mirada de quien describe, o sea de quien asume la descripción, debe estar justificada en sí misma porque se la debe sentir como tributaria de una competencia del protagonista delegado para la visión” (2006: 204).

En este texto, la mirada de quien describe también posee la aprobación del lector no solo para transmitir lo que ve, sino para opinar y reclamar sobre lo que está dando cuenta, ya que el protagonista es el director del semanario y responsable de su redacción.

De esta manera, la sección titulada Sinfonía, asume la voz de *Caras y Caretas* y se hace visible por medio de la combinación de distintos géneros periodísticos, que atravesados por el discurso humorístico y sus modos de enunciación construyen un estilo propio, no exento de complejidad, que supo atraer muchos lectores con competencias diversas, de acuerdo a la época en la que circulaba esta publicación.

Lo que acabamos de compartir es un pequeño recorte de un tema que resta mucho aún por abordar, sin embargo permite observar como esta revista, al igual que el discurso humorístico en general, supone prácticas de producción, lectura y circulación que no se entenderían si no conociéramos el contexto socio-histórico cultural en el cual se inscriben. Por otra parte, se les reconoce a la particularidad de sus textos el carácter precursor de algunos géneros periodísticos propios de las publicaciones del siglo XX. Con relación al tipo de humor en el que incursionaba la revista compartimos la idea de Geraldine Rogers quien sostiene que oscilaba “en medio del juego ambiguo entre obediencia y transgresión a la norma, el redactor lograba insertar su opinión crítica sin desoír al director ni vulnerar la placidez del lector” (2008: 51). El humor permitía instaurar así una liberación transitoria para manifestar lo que de otro modo no hubiera podido decirse. A su vez posibilitaba una doble lectura a quien conocía el contexto de enunciación, al componer un discurso argumentativo que se apropiaba estratégicamente de la utilización de retóricas del humor

como la ironía, el juego de palabras o la metáfora. De esta manera, el artículo editorial elaboraba y potenciaba su argumentación apelando a estos recursos humorísticos, mediante los cuales se hacía posible la crítica “moderada” si se quiere y mordaz, si pensamos en un lector inteligente capaz de interpretar el ingenio y la perspicacia del tono y el doble sentido al que apunta la ironía.

Bibliografía

Arán, P. y Barei, S. (2009) *Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos*. Comunicarte. Córdoba.

Arnoux, Elvira et. al (1986) “Polifonía y polémica” en *Curso de Elementos de Semiología y Análisis del Discurso*. Fascículo 4. Cursos Universitarios. Buenos Aires.

Barei, S. y otros (2006) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Ferreyra Editor, Córdoba.

Booth, W. (1986) *Retórica de la ironía*. Ed. Taurus, Madrid.

Brait, Beth (1996) *Ironia em perspectiva polifónica*, Ed. UNICAMP, Campinas. Brasil.

Brunetti, Paulina (2006) *Relatos de prensa. La crónica policial en los diarios cordobeses de comienzos del siglo XX (1900-1914)*. Edit. De la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Córdoba.

Burke, P; Le Goff, J; Driessen, H. et al. (1999) *Una historia cultural del humor*. Ed. Sequitur, Madrid.

Deleuze, Gilles (1989) “Del humor” en *Lógica del sentido*. Ed. Paidós, Barcelona, Buenos Aires.

(1995) *Retórica de la ironía*. Ed. Paidós, Barcelona, Buenos Aires.

Díaz Bild, Aída (2000). *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. Ed. Universidad de La Laguna. Tenerife.

Eco, Umberto (1992) “Lo cómico y su regla” en *La estrategia de la ilusión*. Ed. Lumen, Barcelona.

Flores, Ana B., Moreno, M., et al (2010) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra Editor. Córdoba.

Flores, Ana B. (2000) *Políticas del humor*. Ferreyra Editor. Córdoba.

Malosetti Costa, Laura (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Matallana, Andrea (1999) *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Eudeba, Buenos Aires.

Pellicer, Eustaquio (1899) sección “Sinfonía” en *Caras y Caretas*, 25 febrero de 1888, Buenos Aires.

..... (1898) sección “Sinfonía” en *Caras y Caretas*, 22 octubre de 1898, Buenos Aires.

Rinaldi de Pinelle, Nilda y Barei, Silvia (1996) *Cuestiones retóricas*. Ed. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.

Rock, David (1975) *Politics in Argentina 1890-1930: The rise and fall of radicalism*. London, Cambridge University Press.

Rogers, Geraldine; (2008) *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. Edulp. La Plata.

Romano, Eduardo (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Ed. Catálogos, Buenos Aires.

Terán, Oscar (2001) *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo. (1880-1910). Derivas de la cultura científica*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

Ulanovsky, Carlos (1996) *Parent las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Ed. Espasa. Buenos Aires.

Vazquez Lucio, O. (1986) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Tomos 1 y 2, Eudeba, Buenos Aires.

Humor escénico actual

Reescrituras de *Hamlet* de Shakespeare en el teatro argentino del siglo XXI: el humor como espacio liminal

Laura Fobbio*

laura.fobbio@gmail.com

Resumen

En este trabajo hacemos un recorrido por algunas de las apropiaciones dramáticas de *Hamlet* de Shakespeare, creadas durante la última década por dramaturgos y directores argentinos que decidieron reformular el texto “clásico”, así como otros textos que lo traducen a su vez, valiéndose del humor y sus modalidades. Ponemos a dialogar las obras *Un Dietario* y *Dondequiera oscuridad y maquillaje* de Luis Cano, *Al servicio de la comunidad* de Andrés Binetti y Mariano Saba, *La máquina idiota* de Ricardo Bartís, *Ser o no Ser Hamlet* de Eugenia Hadandoniou y *Rats, casi un musical* de Sebastián Kirsznar. En ellas el humor es un espacio liminal donde se tensionan lo trágico y lo cómico; lo monologal y lo dialogal; lo dramático, lo lírico y lo narrativo; el teatro y el contexto social; la vida y la muerte... Los dramaturgos proponen una actualización política de los rasgos modernos shakespearianos –la reescritura, la mezcla de estilos, el teatro dentro del teatro, la metateatralidad– mediante un humor crítico, en correspondencia con el contexto teatral argentino de postdictadura.

Palabras clave: dramaturgias argentinas del siglo XXI – *Hamlet* – William Shakespeare - humor – reescrituras

* Dra. en Letras, Becaria Postdoctoral CONICET. Prof. Asistente, interina, Introducción a la Literatura, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Directora del proyecto: “Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales”, Centro de Investigaciones, FFyH, UNC.

Al referir a la comedia, Aristóteles (*Poética*, V) clasifica lo risible como “parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor” (2003: 61). En cambio, en la propuesta shakespeareana, que rompe con la poética aristotélica en varios aspectos, lo cómico se tensa con lo trágico y viceversa, ya que los estilos se mezclan, al decir de Erich Auerbach, “en inagotables gradaciones”: “Lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo bajo, se mezclan íntimamente en la mayoría de las piezas que por su carácter general merecen la denominación de trágicas...” (1979: 297 y 295, respectivamente).

En Shakespeare lo risible también dice del dolor ante la traición, ante la violencia, la muerte, la corrupción; lo risible refiere además a la relación del hombre con el mundo y a sus (in)decisiones... Y la fealdad es construida desde el interés por la naturaleza humana, por mostrar las irregularidades e imperfecciones físicas en correspondencia con una estética compleja que conjuga manierismo y barroco, si consideramos lo analizado por Umberto Eco en su *Historia de la Fealdad* (2011: 169). Algo próximo plantea Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega*:

Igual que en la naturaleza, Shakespeare crea lo bello y lo feo sin separarlos y con la misma exuberante riqueza; ninguno de sus dramas es nunca enteramente bello, y la belleza nunca es el criterio que determina la estructura del conjunto. Igual que en la naturaleza, muy pocas veces está libre de escorias impuras (...) Shakespeare descama sus objetos y penetra con el bisturí del cirujano en la desagradable putrefacción de los cadáveres morales (Schlegel en Eco, 2011: 249)

En el teatro argentino del siglo XXI –al cual nos dedicamos en estas páginas– se actualiza y reformula esa imbricación moderna entre lo cómico y lo trágico en obras que reescriben la producción shakespeareana, en relación con la multiplicidad y diversidad propias de las dramaturgias moderno tardías¹. Los hacedores argentinos comparten la decisión de apropiarse de las obras de Shakespeare, y en particular de *Hamlet*, desde la actualización política mediante un humor irónico, crítico, en correspondencia con el contexto teatral argentino de postdictadura (Dubatti, 2012).

En este trabajo hacemos un recorrido por algunas de las apropiaciones dramáticas de *Hamlet* de Shakespeare, y reescrituras de reescrituras de dicha obra, creadas durante la última década por dramaturgos y directores argentinos que decidieron reformular el texto “clásico” así como otros textos que lo traducen a su vez, valiéndose del humor y sus modalidades. Así ponemos a dialogar los textos dramáticos *Un Dietario* y *Dondequiera oscuridad y maquillaje* de Luis Cano, publicados en 2011 y 2012, respectivamente; *Al servicio de la comunidad* de Andrés Binetti y Mariano Saba, 2013; *Ser o no Ser Hamlet* de Eugenia Hadandoniou, 2014 y *Rats, casi un musical* de Sebastián Kirschner, 2015. Además apuntamos algunas cuestiones sobre la puesta en escena de *La máquina idiota* de Ricardo Bartís, estrenada en 2013 y que vimos en 2014. Entre los rasgos modernos que advertimos transformados en estas obras, aparecen la reescritura como mecanismo de creación, la tensión entre lo trágico y lo cómico, el teatro dentro del teatro, la metateatralidad, procedimientos atravesados por modalidades el humor de postdictadura, cuando:

La risa opera como herramienta de disolución de los discursos de autoridad,
como una política de subversión y estallido de los discursos instalados en

¹ Entre las publicaciones recientes que recopilan trabajos teóricos y críticos de autores argentinos sobre el teatro de Shakespeare, mencionamos *Shakespeare minor* (López, 2015), “Shakespeare en Argentina I” (AA.VV., 2015a) y “Shakespeare en Argentina II” (AA.VV., 2015b). Sin embargo, ninguno de los textos allí publicados abordan las reescrituras de *Hamlet* en el teatro argentino desde el humor, y solo el texto de Rodríguez Seoane (en López, 2015) se dedica a analizar el humor en *Noche de reyes o como quieras* y lo hace en relación con su experiencia como hacedora de una versión de la obra shakespeareana, realizada en 2013.

diversos campos de poder, sea heredados de la dictadura o que generan un nuevo campo de poder en la postdictadura (Dubatti, 2012: 249).

Al estudiar el humor en el teatro de Córdoba de los años 70, advertimos que las reescrituras de obras consideradas “clásicas” presentaban modalidades del humor –como la parodia, el desconcierto, el juego de palabras y de roles, ambigüedad, entre otros– atravesadas por la metáfora y una configuración esmerilada del mensaje político, en correspondencia con el contexto de censura, persecución, violencia en el cual se creaban y producían dichas obras, previo *a* o *durante* la última dictadura militar (Fobbio, 2009b y 2011). En cambio, en las apropiaciones de *Hamlet* que aquí analizamos, el teatro se (auto)(re)presenta, prescinde de metáforas, para referir *a* y reflexionar *sobre* el teatro. El teatro se ríe de sí mismo ostentando sus artificios, en consonancia con poéticas de postvanguardia (Dubatti, s/f) que actualizan, entre otras, las propuestas absurdistas de Beckett y la poética de Müller y su *Máquina Hamlet*. Encontramos así el humor en el lenguaje, en la configuración de los personajes y sus interacciones, y en el contexto comunicativo, a partir de procedimientos teatrales moderno tardíos como la composición de la puesta en página –es decir, el modo de sugerir, diseñar la puesta en escena, mediante el formato de la escritura dramática (Musitano y Fobbio, 2013)–, la relación liminal entre teatro, poesía y narrativa, y entre teatro y otras artes, conjugando, en cada caso, lo circense, el humor negro, el grotesco, el humor dialectal, entre otros². En ese panorama estético, se destacan, especialmente, los guiños al lector-espectador, la apelación a sus competencias. Así, la tragedia isabelina se actualiza con datos que demandan un receptor activo, capaz de reconocer, no solo las referencias shakespearneas, sino aquellas que aluden a la Argentina de finales del siglo XX y principios del XXI. En algunas obras, el humor y sus efectos dependerán del conocimiento del lector de la obra de Shakespeare, y en todos los casos, el humor devendrá del reconocimiento del trabajo de la propuesta *otra* sobre el texto fuente,

² Sobre la incorporación de tales recursos en obras argentinas, consultar el *Diccionario crítico de términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, coordinado por Ana B. Flores (2009).

ante textos que componen un meta-humor, un humor autorreflexivo.

Humor, reescritura y dilación

En cuanto a la reescritura, sabemos que Shakespeare “convierte sus fuentes en teatro”, como señala Alfredo Michel en el *Prólogo* a la antología *Bordeando Shakespeare* (AA.VV, 2012: 13) y, agregamos, Shakespeare se vale de la reescritura para referir y reflexionar sobre el teatro. Los dramaturgos actuales, a su vez, intervienen, se apropian, retoman el teatro de Shakespeare para distorsionarlo, como puede leerse en las obras que componen dicha antología, donde aparecen textos del chileno Marco Antonio de la Parra, los españoles José Sanchis Sinisterra y Angélica Liddell, el mexicano Jaime Chabaud, entre otros.

Shakespeare escribe *Hamlet* reformulando un género de la época que era la “tragedia de venganza”, donde “el muerto se aparecía y pedía venganza”, según relata Alejandro Tantanian, dramaturgo y director argentino, en su “Guía para leer *Hamlet*”, que comparte en el programa de televisión *Esta noche libros*, emitido hace unos años por canal C5N. Shakespeare construye un héroe que decide no hacer, sino empezar a pensar sobre el hacer, continúa Tantanian. Y allí reside lo moderno shakespeareano: crear una tragedia de venganza “completamente amorfa y singular, una obra única”, caracterizada por la dilación de la venganza, donde la acción es el pensamiento, y agregamos, el humor es un procedimiento de esa dilación, presente en determinadas situaciones, parlamentos, comportamientos de los personajes, tratamiento de los objetos.

La reescritura de Heiner Müller, su *Máquina Hamlet* de 1977, constituye un punto de inflexión, por un lado, en las traducciones teatrales de las obras de Shakespeare; por otro, en las dramaturgias que se consolidan como moderno tardías. En *Máquina Hamlet* el humor

está presente en forma de ironía, en el desplazamiento de los personajes que devienen en figuras dramaturgias, cuerpos que dicen –seres difíciles de describir, caracterizar, identificar, cuyos parlamentos destacan por sobre el personaje y su historia–, en la composición de la puesta en página, donde las indicaciones escénicas están incluidas en el parlamento que se fragmenta y convoca la lectura en voz alta, rasgos que reconocemos en el teatro de las décadas siguientes. Respondiendo a tal complejidad, Müller dedicó más de veinte años a escribir *Máquina Hamlet*, la cual llegó a contar con unas trescientas páginas que luego comprimió, según relata Dimiter Gotscheff, director de la versión que se representó en el Festival Internacional de Teatro Mercosur Córdoba de 2009. La escena (se)abisma entonces en las reescrituras de reescrituras de Shakespeare. En esa oportunidad, Gotscheff, a cargo del grupo Teatro Alemán, destaca el interés de Müller por lo poético, además de lo político (Fobbio, 2015). En 1995, en el teatro argentino, el grupo El Periférico de Objetos pone en escena *Máquina Hamlet* proponiendo también un trabajo de humor ácido, valiéndose de muñecos y objetos.

Por su parte, la obra de Luis Cano, *Dondequiera oscuridad y maquillaje*, sigue una estructura de escenas que, próxima a la propuesta de Müller, juegan a ser poemas –o poemas que juegan a constituir escenas–. No aparecen allí personajes, sino figuras con voz y corporalidad que, mediante un discurso irónico y grotesco, son principalmente enunciadoras: así, cada vez que hablan, se advierte: “Dice Ofelia:”, “Dice Horacio:”, etcétera. Figuras-vozes que son en tanto dicen y conocemos que actúan, también, porque lo narran. Publicado en 2012, este texto de Cano es, a su vez, una reescritura de otra de sus obras, *Hamlet de William Shakespeare*³. En *Dondequiera oscuridad y maquillaje*, el humor es descrito en sus representaciones estereotipadas (bufón, chistes, mueca, risa...) convocando una metacomunicación –desde el título mismo de la obra, que refiere al teatro,

³ En *Hamlet de William Shakespeare*, Luis Cano cuestiona el rol del actor en relación con el mercado, el lugar del teatro como institución, el compromiso del dramaturgo con el tiempo de creación, el rol de los críticos y de la crítica, entre otros. Acerca de esta obra, consultamos a Liliana López (2007).

a la representación–, donde los efectos de hablar sobre el humor no producen risa, sino tensión o, en todo caso, una risa tensa...

FINAL

Dice el Payaso que cava:

Lejos de tus amigos

Nadie vendrá a verte nadie abrirá la puerta

Serás horrible

Tu cabeza quedará sin pelo

Vas a tener armas adornos

¡Lo mejor del arte caerá sobre ti!

Dice Fortinbrás:

La misma escena

Siempre en ella demasiados cadáveres

Un grupo de actores vestidos igual

Personas primos cortesanos

Sombreros plantados rodillas flexionadas

Este paisaje en el hueco de mi mano

Este edificio junto con todo lo heredado se disolverá

Estamos hechos de la misma materia

Polvo de santos sangre de putas grasa burguesa

¿Pero dónde está el comprador

Quién es el que manda

Cuál la mercadería? (Cano, 2012: 115-116)⁴.

Al referir sobre su relación con la producción de Shakespeare, Cano alude al simulacro, la mímica, la trampa, la caricatura, recursos del artificio teatral, en una escritura autorreflexiva y autobiográfica que no deja de ser una creación ficcional que dice de la vida:

Mi cerebro hecho vientre fabricó cuatrocientos años después este Hamlet de cera. Un maniquí inconcluso. Un muñeco de nieve enloquecido. Una caricatura que me recuerda mi obstinación por querer ser Hamlet. Hamlet fueron las primeras palabras que escribí, en las que estuve siempre. Y también, donde dejé de escribir, donde los sepultureros me entierran, entre páginas. Donde soy llorado por la carne de la familia. En medio de la turba danesa o en la resaca porteña, da igual. En un lugar y en otro la gente ama su dolor. Hice de esas palabras mi destino, mientras iba escribiéndolas una por una (Cano, 2011: 235).

El dramaturgo, en esa especie de bio-manifiesto, remite a sus creaciones que retoman a su vez la obra de Shakespeare que, entre otras cuestiones, habla del teatro. Estamos ante modalidades de la metateatralidad y puesta en abismo recurrentes en el drama barroco (Musitano, 2015) que se actualizan en el teatro argentino de postdictadura.

Un Dietario es otra de las reescrituras que Cano hace de *Hamlet*, y en ella el parlamento del príncipe –que se autodefine como personaje– se desencadena en forma de versos que

⁴ El formato de la cita responde a la puesta en página de la obra.

narran acciones (pasadas, presentes), donde reflexiona con ironía sobre la puesta en escena que se está llevando a cabo:

Resumen familiar

Mi padre asiste a la gran bañacauda en

su honor

El gran danés en jefe hace unas horas

Olía tan mal que terminó podrido entre

los ajos

Dientes haciendo muecas

Su hermano ese hombre oscuro

bigotes enchastrados

Mi madre la buena anfitriona grandes

labios rojos

Todo se reduce a un principio muy simple

Farándula o morir

Mi padre gran règeisseur de la noche

Come fetas de piel de sus propias mejillas

Le frotan la cabeza con azafrán

Le ponen cigarrillos en la boca

Sus dedos muertos chasquean vacíos en
el frío inhumano (Cano, 2011: 91)⁵.

Dientes, muecas, bigotes, labios, la boca construida como metonimia del teatro en dramaturgias que distinguen el *decir*, y cuyos textos (re)suenan ya no en personajes, sino en cuerpos dicentes. La boca como metonimia del decir monologal de los Hamlets de Cano, donde las figuras se sitúan para hablar en un espacio dramático, o sea, liminal, donde confluyen lo dramático y lo escénico: un devenir palabras que no se corresponde con ningún personaje en particular, en tanto pertenece a todos: “Estamos hechos de la misma materia/ Polvo de santos sangre de putas grasa burguesa”, dice Fortinbrás (Cano, 2012: 116), actualizando aquella tesis circular y en abismo que aparece en la Tercera Escena, del Acto Cuarto de *Hamlet* de Shakespeare:

Nosotros cebamos a todos los demás animales para engordarnos, y nos engordamos a nosotros mismos para cebar a los gusanos [...] Un hombre puede pescar con el gusano que ha comido de un rey, y comerse luego el pez que se nutrió con aquel gusano (Shakespeare, 1972: 1375).

La boca protagonista en el banquete-velorio grotesco del padre en *Un Dietario* de Luis Cano, donde el muerto se devora a sí mismo –“come fetas de piel de sus propias mejillas”- y la descripción del álbum familiar nos (ex)pone ante un humor negro, “humor que carece de humor”, apropiándonos de las palabras de Henri Morier (citado por Pollock, 2003:109). La boca como metonimia del humor en el borde entre la vida y la muerte. La mueca artificial pintada en el actor-payaso es mueca rígida en el lector-espectador cuando el teatro critica al teatro en tanto arte efímero y alude a la repetición de cada función, en cada

⁵ El formato de la cita responde a la puesta en página de la obra.

reescritura: el teatro representa el delgado borde entre la muerte y la vida, haciéndonos notar que somos parte de una gran puesta en abismo.

En las dramaturgias de Córdoba también se destacan reescrituras de la producción shakespeareana, como *Ser o no Ser Hamlet*, obra de Eugenia Hadandoniou estrenada en 2014, la cual plantea una interesante relación entre el humor y lo monologal⁶. Esta “versión libre”, según la califica Hadandoniou (2014), presenta a tres personajes-actores que visibilizan que van a representar *Hamlet* de Shakespeare y su puesta en escena es la lectura intervenida de dicha obra, lectura colmada de comentarios sobre la historia y sobre sus vidas. Dicen los personajes, al comienzo:

Santiago: ¿Qué haces vestido así?

Martín: ¿Me queda lindo, no? Yo seguro fui príncipe en otra vida.

Rodrigo: Ya está la gente acá Martín, nos cortaste todo.

Martín: (*a la gente*) Uy disculpen, es que me quedé pensando en el monólogo de Hamlet, es un desafío para mí, (*a los chicos*) la otra vez no lo pude hacer, compréndanme.

Santiago: Sí sí, él ya hizo Hamlet una vez, pero le sacaron la parte más importante.

Rodrigo: ¿Alguien la vio?

Martín: Si no saben de qué va Hamlet, a ver... simple: vieron el Rey león... bueno, es Hamlet. Pero con animales (Hadandoniou, 2014).

⁶ En distintas investigaciones nos dedicamos a estudiar lo monologal en el teatro moderno tardío (Fobbio, 2009a, 2014, 2016).

El efecto humorístico es producido por un discurrir que funciona como intercambio de acotaciones sobre la puesta, sobre su trabajo como actores, siempre en derredor del texto shakespereano, y en tensión con lo trágico situado en una guerra que amenaza desde el “afuera” de la obra:

Hay un despliegue técnico importante, la transformación del espacio es fuerte y no sólo a nivel actoral. Hay una pantalla que –desde lo audiovisual y lo sonoro– nos permite generar un vínculo narrativo diferente con el espectador. Hay un camarógrafo y músico en vivo que van mostrando en esa pantalla cuestiones más secretas que no se exponen sobre el escenario... Es una forma de interrogarnos sobre qué realidad se muestra en una pantalla y qué realidades elegimos mostrar (Hadandoniou en Pérez, 2014).

A esto se suma un procedimiento recurrente en el teatro del siglo XXI: lo monologal como modo de interacción, que antes identificamos en las obras de Luis Cano. En algunos momentos, los actores hablan de forma fragmentada, con frases que parecen continuarse en distintas bocas, dando cuenta de un decir único que es apropiado por todos los personajes, donde se fisura la frontera entre diálogo y monólogo:

Rodrigo: Era como mi hijo. Lo envenenaron

Martín: También morirá el amor de mi vida, y yo, ya lo sé. Y mi madre.

Santiago: yo mismo, después.

Rodrigo: yo, dos veces en esta obra. Todos moriremos. Es una tragedia

Martín: ustedes también se morirán, algún día, y sus seres queridos. Todos.

Rodrigo: es la vida, parte de la muerte.

Santiago: algo no anda bien.

Martín: huele mal esta ciudad. Son las cloacas.

Rodrigo: tanta guerra.

Santiago: ¿Exiliarse? ¿Escaparse?

Martín: El mundo es una cárcel, no hay donde ir.

Rodrigo: Escondamos el cadáver.

Santiago: Resucitar los muertos no es conveniente.

Rodrigo: Tenía un olor a alcohol, impregnado en todo.

Santiago: Desenterrar no es fácil, las manos te quedan marcadas, de huellas de sangre.

Rodrigo: si yo me ahogo voluntariamente.

Santiago: El que no desea la muerte no se acorta la vida (Hadandoniou, 2014).

La confusión en el devenir anterior –indefinición que viene desde el título de la obra, *Ser o no Ser Hamlet*– puede producir risa, un efecto próximo a la propuesta (in)comunicativa y de hablar desintegrado del teatro del absurdo. Estamos ante lo monologal como procedimiento dramático: hay interacción porque existe un intercambio de sonidos, gestos, movimientos, es posible reconocer un contexto/situación que determina a las figuras dramáticas y al cual ellas modifican a su vez. Pero ese intercambio no persigue la comunicación, al menos no entre los personajes, lo cual es un rasgo propio del teatro de postvanguardia, que retoma la fragmentación beckettiana y la actualiza. Y aunque la situación que se plantea en *Ser o no Ser Hamlet* excede al monólogo, porque el discurrir es detentado por tres personajes, esa interacción, en algunos momentos como el citado, tampoco alcanza como diálogo –al menos no entre las figuras, y sí con el público– lo que

resulta monologal (Fobbio, 2016). Los personajes dicen en una especie de contrapunto, aguardando las frases del otro interlocutor, pero no para responderle, sino para agregar información a una enumeración sobre temas universales –como son el crimen, la guerra, situados en la Córdoba actual, la docta de cloacas desbordadas...– en un discurso compartido por todos, que termina extendiéndose al público.

Estamos ante obras que plantean la expansión de *La Ratonera*, que abarca todo el teatro en postdictadura, cuando la corrupción exige ser denunciada desde diferentes espacios, dentro y fuera de la sala, cuando las reformulaciones de la comunicación exceden a los personajes, cuando es difícil identificar, diferenciar a quienes dicen y actúan, cuando hay más de un crimen por resolver y miles de desaparecidos por los cuales seguir reclamando justicia...

El teatro dentro del teatro, el humor dentro del humor

En las dramaturgias argentinas actuales, el efecto de humor que se busca producir apela a las competencias, a la complicidad del público: los guiños requieren conocer la historia que se está traduciendo en escena, al modo en que Hamlet diseña y dirige *La Ratonera*, teniendo como público a la corte. Solo que en las obras que aquí analizamos, el público no es una figura desdoblada o replicada, es uno, el espectador ‘real’, ya que el teatro y su metarrepresentación aparecen mezclados, ambos planos se superponen o se proponen simultáneos y el *entre* por el cual se vinculan es el humor. Ya que no se trata de un teatro dentro del teatro al modo shakespereano, recurso que, aun cuando aparece replicado siguiendo el texto original –como en *Ser o no Ser Hamlet* de Eugenia Hadandoniou– en las dramaturgias actuales funciona como “Estado dentro del Estado”. Retomamos y ampliamos esta idea que pertenece a Rolf Breuer quien se expide sobre el vínculo entre reflexividad y sociedad en dramas como *Hamlet* de Shakespeare, donde la obra dentro de la obra, dice él,

“es realmente ‘Estado dentro del Estado’ (...) La ‘obra dentro de la obra’ desvía la atención hacia lo que tiene de juego el teatro y esta parte de juego refleja [preferimos: (re)presenta] lo que tiene de juego el mundo” (Breuer, 1981: 123. Las comillas simples son del autor).

Al servicio de la comunidad de Andrés Binetti y Mariano Saba, forma parte de la *Trilogía Argentina Amateur, 1948-1933-1910*, publicada en 2013 por Papeles Teatrales, colección de la editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Esta *Epopéya isabelina* –tal el subtítulo de la obra– recurre al grotesco al poner en la voz y cuerpo de los personajes de un prostíbulo, actores no profesionales, una representación criolla de la obra shakespereana. El contexto es el del primer centenario de la Revolución de Mayo, y la calavera de Yorik deviene en cráneo de vaca como “emblema de alimento y violencia”, según afirma Musitano (2015: 60) cuando analiza reescrituras argentinas de *Hamlet* en correlación con el teatro, la muerte y la política.

En *Al servicio de la comunidad*, Binetti y Saba se valen de lo que Dubatti denomina un “humor dialectal” (2009: 367), para aludir a la Argentina del siglo XX y principios del XXI, destacándose la voz del personaje de La Gitanita, en cuyo parlamento se actualizan los conflictos:

Siempre tu madre es la vaca,
revolcándose en deseo
Con tíos dueño’ de tierra’,
y el padre que se te ha muerto,
fantasma que ronda en pena,
es el futuro que vemo’.
Estos vago’ son tus hijo’,
los que dudan sin freno,

que aunque hablan de vengarse
arruinando los festejo',
piden teatro y no lucha,
revolución desde lejo'.
Año' y año' será así,
tierra de pan y veneno.
Luego correrá la farsa
y la pobreza sin freno,
cuando un hombre con patillas
venga a rifar el terreno.
Después ya no puedo ver:
solo el torpe nacimiento
de dos poetas malditos
que escriben sobre todo esto
tres piezas con mal destino
mas con espíritu honesto... (Binetti y Saba, 2013: 138-139)⁷.

En esta obra, cuyo final está “devastado por el humor negro” (Brignone, 2013: 320), la tragedia isabelina se reformula, se actualiza con datos que demandan un lector-espectador activo capaz de reconocer las referencias a la última dictadura militar y, en la cita anterior,

⁷ El formato de la cita responde a la puesta en página de la obra.

al menemismo y al nacimiento de los propios autores. El humor se vuelve autorreferencial cuando los creadores eligen reírse de sí mismos, de su teatro, denunciando el contexto. Beatriz Trastoy sintetiza que las obras de Binetti y Saba que componen la *Trilogía...*, en la cual se incluye *Al servicio de la comunidad*:

... condensan un implícito, pero decisivo, carácter autorreferencial de la escena argentina en cuanto a sus modos de producción y de recepción, al tiempo que exponen las dificultades que siempre atraviesa todo proceso creativo a la hora de enfrentarse –y sobreponerse– a lo coyuntural, muchas veces signado por las antinomias y la intolerancia (Trastoy, 2013: 147-148).

Estamos ante obras que parten del teatro moderno para exponer y discutir sobre lo moderno tardío, en un teatro de postdictadura que, según explica Dubatti (2009: 367) en el *Diccionario crítico de términos del humor...*, se ponen en crisis los discursos de poder en todos los campos, incluso el teatral: “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” (2009: 369). Retomando esta cita, en las reescrituras argentinas de *Hamlet* se convoca la risa del espectador como espacio liminal, intersticial, de tensión entre la indecisión y la acción; el arte, lo social y lo político; el teatro y la vida, y la muerte...

En *La máquina idiota*, que se estrenó en Buenos Aires en 2013, siguió en cartel en 2014 y fue seleccionada para representar a Argentina en el Festival Internacional de Buenos Aires 2015, Ricardo Bartís reescribe *Hamlet* en un particular contexto de ensayos: es decir que plantea la ficcionalización del espacio genético de creación, próximo a las otras obras que analizamos. Quienes ensayan *Hamlet* son los actores muertos que ‘habitan’ en el Cementerio de la Chacarita, aspirando ser parte del Panteón Oficial de la Asociación Argentina de Actores, pero solo pueden acceder a una mutual anexa de figuras menores del

espectáculo, situada junto a dicho Panteón. *Hamlet*, en Argentina, en el marco de festejos del peronismo, ensayado por una suerte de actores zombies situados en el *entre*: muertos-vivos que representan la muerte en su ‘hábitat’. El humor es negro, melancólico y también convoca el *entre* al friccionar lo trágico y lo cómico, lo risible en vínculo amoroso con el dolor en los seres cadavéricos, en sus interacciones; requiriendo siempre la atención del espectador respecto a que está ante representaciones de la relación entre vida y muerte, por caso: los personajes en el cuerpo de los actores; el teatro ante la vida; la vida en el teatro.

La obra es calificada por el autor como “farsa” ¿de qué?, ¿cuál es la máquina idiota: el actor, el teatro, el espectador, la realidad? En su libro *Cancha con niebla*, aparecen reflexiones de Bartís sobre la Argentina de finales del siglo XX y principios del XXI, que, aunque anteceden a la puesta de *La máquina idiota*, dicen de su poética y orientarían algunas respuestas a las preguntas anteriores:

Los políticos aceptan siempre, perversamente –y a diferencia de los actores–, la actuación de una realidad paralela (...) El teatro lo ha invadido todo. Entonces el arte teatral necesita cierto recogimiento para salvar lo que le es propio (...) la realidad es una construcción igual que el teatro. La máquina hace mucho ruido (Bartís en Dubatti, 2009: 368).

Ponemos a dialogar esto con la perspectiva de Breuer antes citada y afirmamos que obras como la de Bartís constituyen un “Estado dentro del Estado”, interpelando, poniendo en evidencia, desde lo ficcional, diversas ‘construcciones de realidad’ que se integran, discuten, desde el humor, acerca de y en el vasto teatro de postdictadura.

La mueca tensa de Yorik

Acerca de la tensión entre lo trágico y lo cómico, retomamos nuevamente los comentarios de Tantanian sobre el contexto de la puesta en escena de *Hamlet* de Shakespeare. Cuando iba a ser estrenada, relata Tantanian, muy cerca de The Globe había un circo que ofrecía una pelea de osos. Entonces, para competir con semejante espectáculo, *Hamlet* era anunciada como la tragedia con más muertes en escena. La ostentación de la muerte, de lo trágico, era puesta en un contexto que lindaba con lo farsesco. En las reescrituras argentinas ocurre algo similar: el humor se ubica en la comisura, en el linde entre lo gracioso y lo incómodo, lo trágico y lo cómico, al hablar de la muerte desde la vida, y produce una mueca tensa próxima a la del cráneo de Yorik.

En la Escena Primera del Acto Quinto, el cráneo de Yorik con el cual interactúa Hamlet en el cementerio, es la representación de la mueca sin vida, la risa que fue, el gesto calcáreo que presentiza la ausencia: la boca-hueco de Yorik, generadora de bromas, es la síntesis de un pasado de risas; tras la muerte, quedan los *restos* del humor sin movimiento propio, solo con una mandíbula, pero que Hamlet se encarga de recuperar a través de su voz, de su discurrir, reflexionando sobre esa mueca mediada por el recuerdo... y por el teatro:

HAMLET: ¿Qué pasó con tus bromas, tus piruetas? ¿Tus canciones? ¿Tus chispazos de buen humor que hacían reír a carcajadas a toda la mesa? ¿Nada, ni uno solo siquiera para burlarse de tu propia mueca? ¿Te quedas ahí con la boca abierta? (Shakespeare, 2001: 140).

El teatro, en la voz y el cuerpo de Hamlet, se pregunta por las puestas escénicas de Yorik, como las reescrituras moderno tardías se preguntan por las preguntas de Hamlet. Sabemos que *Hamlet*, la obra, trata de la venganza, de la muerte, del hombre y su

condición, pero también trata del teatro que refiere a sí mismo, hablando, entre otras cosas, sobre el humor. Es decir que en *Hamlet* se aborda el meta-humor o el humor autorreflexivo, a veces, desde una situación que linda con lo trágico: el príncipe interpela al cráneo de Yorik que ya no puede reírse de su risa, aunque tiene la boca abierta, tan necesaria para reír, pero también para decir en el teatro. Esta escena es considerada por Jonathan Pollock en su libro *¿Qué es el humor?*, como el momento más emblemático de la aparición del humor en el escenario isabelino: “La vista del cráneo le inspira al príncipe, primero piedad, luego repugnancia y después, indefectiblemente, una actitud burlona” (Pollock, 2003: 75). La puesta en abismo desde el humor promueve el pasaje por distintos estados.

Asimismo, las reescrituras actuales de *Hamlet* convocan, en el lector-espectador, esa mueca que comporta el juego de reconocer, de manera cómplice, personajes, gestos, objetos, parlamentos del texto shakespeariano en otros textos: el texto de Shakespeare sería la calavera de Yorik en manos de Cano, Binetti y Saba, Bartís, Kirszner y tanto otros dramaturgos y directores... Sus textos propondrían un humor que se presentiza en cada nueva reescritura, un humor regurgitado, crítico.

En el caso de *Rats, casi un musical* de Sebastián Kirszner publicada en 2015, se destaca la ironía, la parodia y el trabajo con el lenguaje al presentar una historia donde los personajes son ratas reunidas en un sindicato, que cuentan con el “don de la actuación” y por eso son nominadas “ractrices”, y ensayan en el teatro “San Ratín” textos de Shakespeare. Algunas de ellas critican a los laboratorios que las manipulan, en el marco de una propuesta que alude a La Ratonera, con ecos de juegos beckettianos y vínculos con figuras del espectáculo como Jan-Claude Van Damme y Marilyn Monroe:

TITO: Pero, durante el cacerolazo del 2001, mientras saqueaban un supermercado oriental en donde estábamos de pura casualidad robando algunos nutrientes para comer... Como lo hace cualquier rata común de cloaca... 2001. ¿lo tenés? “Quien depositó dólares, recibirá dólares”... Un hombre saqueador, en su apuro por llevarse la mayor cantidad de electrodomésticos, tropezó con un televisor LCD en brazos... Sumergiéndolo accidentalmente en la heladera

de los lácteos... Produciendo un corto circuito fulminante. Nosotras seis estábamos, de pura casualidad, debajo de esa heladera... (...) Algo se activó en nuestros cromosomas... Ese televisor LCD...

MARILYN: ... generó una extraña mutación que nos llenó de diálogos teatrales...

TITO: Sí, somos distintas, esa mutación nos dio “El don”... El don de la actuación... Además coitamos como cualquier rata común de cloaca... (Kirszner, 2015: 132. Las comillas son del original)

En dramaturgias donde se deslimitan las fronteras entre lo cómico y lo trágico, entre la historia de *Hamlet* de Shakespeare y todas sus traducciones, entre los personajes del teatro isabelino y los personajes, actores, dramaturgos y directores del teatro de Argentina, donde se desdibujan los bordes entre el teatro y otras artes, y la sociedad, lo que *está podrido*, lo que *huele mal* al decir de Marcelo en la Escena IV, del Acto I, las cloacas en las que viven las ratas y vinculan con el 2001 en *Rats*, casi un musical de Kirszner, o las que desbordan en Córdoba en *Ser o no Ser Hamlet* de Hadandoniou, ya no es “algo”, una cosa posible de ser descifrada con el correr de la trama. Porque el teatro de postdictadura, postcrisis de 2001, así como muestra una Ratonera expandida, se apropia de la putrefacción como atmósfera para ser compartida y respirada por todos –incluidos los espectadores, por supuesto–, discutida, puesta en acción, desarticulada... “Hacés teatro porque no aceptás las reglas de la existencia”, dice Bartís (2014b), una afirmación que bien podría haber dicho Hamlet. Lo que se denuncia desde las reescrituras argentinas del *Hamlet* de Shakespeare imbrica lo risible, lo doloroso, lo trágico, lo heroico de modo tal que el humor, al tiempo que nos divierte, nos tensa, nos contractura, nos incomoda como público, es decir, como sujetos políticos.

Bibliografía

AA.VV. (2012) *Bordeando Shakespeare*. Paso de Gato, México.

AA.VV. (2015a) “Shakespeare en Argentina I”. *Cuadernos de Picadero*, n.º 28, mayo. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

AA.VV. (2015b) “Shakespeare en Argentina II”. *Cuadernos de Picadero*, n.º 29, mayo. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Aristóteles (2003) *Poética*. En Aristóteles, Horacio, Boileau, *Artes poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González. Visor, Madrid.

Auerbach, Erich (1979) “El príncipe cansado”. En *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 292-313.

Bartís, Ricardo (2014a) *La máquina idiota*, programa de mano y apuntes de función presenciada en diciembre de 2014. Sportivo Teatral, Buenos Aires.

------(2014b) “Encuentro con Ricardo Bartís”, julio y diciembre [On Line]. Instituto Nacional de Artes Escénicas, Montevideo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ywBJOpt0ZBE> (consultado el 28-02-2016).

Binetti, Andrés y Saba, Mariano (2013) *Al servicio de la comunidad. (1910, epopeya isabelina)*. En *Trilogía Argentina Amateur (1949-1933-1910)*. Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Córdoba.

Breuer, Rolf (1981) “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”. En P. Watzlawick (compil. y pról.), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Gedisa, Buenos Aires, pp. 121-138.

Brignone, Germán (2013) “Radiografía de una idiosincrasia”, *Trilogía Argentina Amateur (1910-1933-1948)* de Andrés Binetti y Mariano Saba. Córdoba, Papeles Teatrales, 2013”, reseña. En *telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n.º 18, año IX, diciembre. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Cano, Luis (2011) *Un Dietario*. En *Ropa negra*. Leviatán, Buenos Aires.

------(2012) *Dondequiera oscuridad y maquillaje*. En AA.VV. *Bordeando Shakespeare*. Paso de Gato, México.

Dubatti, Jorge (2009) “La risa en el teatro argentino de Postdictadura: lineamientos para un programa de estudio”. En A. Flores (coord.) *Diccionario crítico de términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra editor, Córdoba, pp. 363-375.

------(2012) “Nuevas funciones de la risa”. En *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos, Buenos Aires, pp. 249-251.

------(s/f) “Teatro y Cultura viviente”. En *Armas y Letras. Revista de literatura, arte y cultura*, n.º 58 [On Line]. Universidad Autónoma de Nuevo León, Nuevo León. Disponible en: www.armasyletras.uanl.mx/numeros/58/ (consultado el 8-03-2016).

Eco, Umberto (2011) *Historia de la Fealdad*. Debolsillo, Barcelona.

Flores, Ana B. (2009, coord.). *Diccionario crítico de términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra editor, Córdoba.

Fobbio, Laura (2009a). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Comunicarte, Córdoba.

----- (2009b) “La parodia teatral para la metacomunicación social. *El que dijo sí - El que dijo no* de Brecht (TEUC, 1973)”. En A. B. Flores (coord.) *Diccionario crítico de términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra editor, Córdoba, pp. 431-443.

----- (2011) *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Recovecos, Córdoba.

----- (2014) *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*, tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Córdoba. Inédita.

----- (2015) “Apuntes sobre los Festivales Internacionales de Teatro Mercosur en Córdoba”, ponencia, en jornadas “Festivales Latinoamericanos. Córdoba: Teatro, Fiesta y Política 1984-1994”, 7 y 8 de octubre. X Festival Internacional de Teatro Mercosur, Córdoba. Inédita.

----- (2016) “Monologar desde el *entre*”. En M. Van Muylem (Ed.) *Paisajes dramáticos (ensayos de teatro comparado)*. Colección Papeles Teatrales, Editorial FFyH, UNC, Córdoba. En prensa.

Hadandoniou, Eugenia (2014) *Ser o no Ser Hamlet*. Texto facilitado por la autora en marzo de 2016.

Kirszner, Sebastián (2015) *Rats, casi un musical*. En R. Dubatti (coord.) *Jóvenes. Novísima Dramaturgia Argentina*. Ediciones Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires.

López, Liliana (2007) “La reescritura teatral de *Hamlet de William Shakespeare*, de Luis Cano ¿imitación o simulacro?”. En R. Costa Picazo (Ed.) *Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas*. Bmpress, Buenos Aires.

----- (2015, dir.) *Shakespeare minor. Topología de la crítica teatral*. Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Musitano, Adriana (2015) “Teatro, muerte y política, *Hamlet* de Shakespeare en la producción dramática de la Argentina del siglo XXI”, ponencia. En *V Festival Shakespeare Buenos Aires*. Buenos Aires. Mimeo facilitado por la autora.

Pérez, Fernanda (2014, jueves 16 de octubre) “Actores que se debaten entre ‘ser o no ser’”. En *La Mañana de Córdoba* [On Line], Córdoba. Disponible en: http://www.lmcordoba.com.ar/nota/182370_actores-que-se-debaten-entre-ser-o-no-ser (consultado el 3-03-2016).

Pollock, Jonathan (2003) *¿Qué es el humor?* Paidós, Buenos Aires.

Shakespeare, William (1972) *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. En *Obras completas*, Trad. Luis Astrana Marin. Aguilar, Madrid.

----- (2001) *Hamlet*. Trad. Silvia Santana. Puerto de Palos, Buenos Aires.

Tantanian, Alejandro (s/f) “Guía para leer Hamlet” [On Line]. En *Esta noche libros*, Canal C5N. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=qMQt_6Ylrf0 (consultado el 20-06-2015).

Trastoy, Beatriz (2013) “Notas de la crítica”. En A. Binetti y M. Saba, *Trilogía Argentina Amateur (1949-1933-1910)*. Córdoba, Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, pp. 147-148.

***Griegos* (2007-2016), una puesta en escena del teatro de Córdoba. Tragedia, humor y nuevos vínculos con el público**

Adriana Musitano
(adrianamusitano@gmail.com)¹

Resumen

Este trabajo se ocupa de la coexistencia entre tragedia y humor en la puesta en escena de *Griegos*, que como obra del teatro de Córdoba ha producido en los últimos años un importante fenómeno de público y permanencia. Dicho fenómeno admite la reflexión sobre la obra y acerca de la relación que se establece con los espectadores y, especialmente, cuál es la incidencia del humor en el vínculo y en su extensión en el tiempo. Los procedimientos de re-escritura de la tragedia *Agamenón*, del dramaturgo griego Esquilo, se analizan junto con las actualizaciones y referencias a la vida y a lo que el público conoce y percibe cercano. Asimismo, el trabajo de los actores tensiona lo trágico, con lo bio-pasional y autoficcional. Es decir, aquí se considera el texto, la dirección escénica, lo actoral y los efectos buscados, para concluir con la puesta en escena que ubica desubicando, con efectos similares a lo que producen ciertos mecanismos propios del humor.

Palabras claves: Experiencia – humor – tragedia – violencia – performance

¹ Dra. en Letras, Profesora Titular Plenaria, FFyH, UNC. Realiza actualmente una estancia de posdoctorado e investigación en el proyecto UBACyT que dirige el Dr. Jorge Dubatti, e investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo, UBA.

Griegos (Daniela Martín y La Convención Teatro, 2007-2016) es una experiencia que reúne tragedia y humor, de excelente calidad actoral, con reconocimiento y continuidad en estos últimos nueve años, por lo que esta obra de teatro merece una indagación acerca del fenómeno que ha producido en Córdoba. Es evidente la coexistencia entre la risa, las bromas e improvisaciones, junto con el sostenimiento del conflicto trágico. Si a esto sumamos la apertura a un público amplio, de distintas edades, grupos sociales y la actuación particular resulta una experiencia y convivencia no habitual. Para que ello suceda incide fuertemente la elección y apuesta a una actuación que tensa opuestos, que parece romper lo mimético, ya que por momentos es lúdica y resulta de la improvisación, junto con otra modalidad intensamente pasional, y enmarcada en un fuerte manejo del saber escénico trágico de parte de las actrices y el actor. Estas oposiciones entre lo propio de la tradición teatral junto a formas no convencionales, vitales y biológicas, centradas en el conocimiento de lo corporal y de las emociones, hacen cercanísima la violencia de las interacciones y a la vez permiten reflexionar acerca de la problemática de las pasiones. La coexistencia cristaliza en una inquietante indiferenciación escénica entre humor y tragedia, y esto resulta más que interesante puesto que no aparece sólo la catarsis como fin de la tragedia, ni la risa es sólo catártica, como sucede cuando la comedia libera las tensiones. Se percibe otro modo de hacer teatro y ese algo diverso sorprende y la exploración se presenta productiva a dos niveles y genera varios efectos de condensación. Uno dramaturgico, ya que mediante la re-escritura del texto griego antiguo y la improvisación actoral se actualiza lo griego, con lo que se apropia y sitúa en el hoy el imaginario existencial de lo trágico. Otro nivel que deriva del anterior está en conjunción con lo corporal y textual, y deviene político cuando vincula a los espectadores con problemáticas de poder, violencia y luchas entre hombre y mujer.



Cuando se entrecruzan teatro, cuerpos, actualidad...

“El humor será la única luz verde o roja que iluminará los dramas y señalará a los espectadores si el camino está libre o cerrado, si es conveniente gritar o callarse, reír en voz alta o en voz baja” (Artaud, Vitrac, “Posición del Teatro Alfred Jarry”).

En la escritura de *Griegos* (Martín, *La Convención Teatro*, 2007) son pocos los elementos que dicen acerca del humor. El texto dramático presentado a Argentores –es un texto previo al espectáculo, diferente de lo que se conoce como partitura o registro escénico– presenta escasas indicaciones para resolver cada instancia frente a público. No especifica demasiado acerca de cómo se realiza la puesta en escena, ni cómo se trabajan las improvisaciones o los vínculos con situaciones actuales, puede indicar emociones, o

acciones mínimas, como correr un sillón. No se indican los tonos o estilos de actuación, si se emplea lo paródico, grotesco o desopilante, ni cuáles pueden ser las cuestiones que promuevan la risa. No hay didascalias que se intercalen en el texto al modo de Heiner Müller o Rodrigo García, para que los actores trasgredan lo que se entiende convencionalmente como propio del género tragedia, Ese será el trabajo (que veremos en las puestas) de dirección de Daniela Martín y el de los tres actores.

En el texto de la *Escena 1* no hay referencias explícitas a las intervenciones de cada uno de los actores. Sí se indica la temática que tratarán y que conducirán el diálogo con los espectadores y que buscarán abrir el imaginario con temas sobre los griegos, conversando sobre aspectos de la obra trágica centrada en la figura de Agamenón y de otros personajes míticos, como Clitemnestra y Casandra. No hay datos en esta escritura acerca de cómo llevarán los actores este diálogo, no están fijados sus parlamentos, de manera que en esta primera instancia en la base del trabajo escénico aparece la improvisación previa de los ensayos como generadora de la que veremos en la sala. Sin embargo, en las puestas en escena queda claro que esa actuación es más que el resultado de una tarea de improvisación, es una modalidad de acción performática. Allí se afinca el ejercicio provocador de la dramaturgia y la acción actualizadora que las bromas y risas producen. Cotejadas las notas tomadas y mis percepciones –luego de reiteradas observaciones y asistencia a varias puestas, a lo largo de los nueve años en que se ha representado *Griegos* en Córdoba–, compruebo que el momento en el que los actores preguntan a los espectadores sobre la vida de los griegos y acerca de lo que conocen de la casa de los átridas en los primeros quince minutos de la puesta en escena, es cuando teatro y vida se entrecruzan y que es ese nexo el que será un significativo continuo hasta el desenlace, pues modifica la relación con lo trágico, produce la apropiación del *Agamenón* (Esquilo) y genera una mayor efectividad del espectáculo.

El texto de *Griegos* especifica la temática, enuncia que los actores conducen a los espectadores, consigna que los primeros redirigen el imaginario sobre los griegos, mientras que desde esta escena inicial los actores destacan aspectos grotescos y terribles de la figura de Agamenón, y aún de los otros personajes, ampliando con la improvisación, las bromas,

los gestos y con su presencia corporal, las posibilidades de comprender lo trágico hoy. Cada actor trabaja su rol y, además, muestra sus gustos, cuenta anécdotas, injerta partes del mito, remite a figuras y personajes, a los que presenta con fotos de sí mismo y de gente ligada a sus estudios teatrales. En juego humorístico, los actores ligan dioses y personajes míticos a sus vidas cotidianas. Mauro Alegret, Analía Juan y Maura Sajeve, actores/performers, asumen el drama y la acción festiva, y establecen una relación vital y en la tragedia *Griegos* –como expresan Artaud y Vitrac– con humor dan *luz verde o roja* al público, es entre esas luces y el humor que se mueven los espectadores. Resultan teatro y cuerpos enlazados, es decir, que mediante la pregunta-respuesta los espectadores participan y se produce un aspecto intrigante de la performance. En simultáneo las dos actrices y el actor logran un acontecimiento que es más que una escena dividida en tres partes, es una fiesta que sucede alrededor de tres mesas, tres cuerpos, tres mitos y más de cuarenta espectadores sensibilizados con el relato. Todos participan, se produce el contacto físico, visual y táctil, las presencias se perciben y disfrutan en el juego escénico, en el vital estar ahí.

En sincronía las dos actrices, el actor y los espectadores producen ese acontecimiento y se genera la experiencia. Colectivamente se comparte un espacio, el del teatro y, en cada una de las salas de Córdoba elegidas por el grupo, se rompe con la costumbre del teatro a la italiana –con separación de escena y sala– y sólo por momentos, cuando la tensión escancia, se toma vino y come aceitunas. En ese espacio y acontecer se afincan la ironía, al modo griego, se convive y disfruta una tragedia, una de las más cruentas.

Cada uno en la sala-bar se siente interpelado, acciona como espectador si mira lo que pasa en su zona, mientras que con otros además se sabe parte de la obra y juega su rol actoral. Cada cual percibe los murmullos de lo que sucede, escucha, vivencia lo que dicen los actores y qué pasa consigo mismo. Hace experiencia y el público entonces es más que espectador, ya que por momentos funciona como coro, comunidad interpelada e interpelante. Atrae pensar que la función del teatro que se daba en la *polis* griega se ha transformado, que aún sigue sosteniéndose lo político y que la ciudad todavía hoy ante el espectáculo puede mirarse como problema (sobre el tema véase Vernant y Vidal-Naquet, 1989). En el bar-sala teatral los tres actores hacen reír, cuentan anécdotas, injertan partes

del mito griego en relación con la guerra de Troya, con la educación de los hijos, el cuidado del reino, la muerte del protagonista, siempre con respecto a la tragedia de Esquilo (la primera de su trilogía *Orestíada*, es decir, *Agamenón*) y el ahora, tiempo que va mutando según los años, las puestas y el juego de los actores, determinados sucesos e incluso la acción del público. Las voces de Maura, Analía y Mauro, además de sus cuerpos y el uso de muy pocos objetos, son las que delinear figuras, personajes trágicos y otros cercanos a sus vidas... dioses y héroes mixturados. Este juego burlón que liga lo trágico al hoy no se sustenta ni en el relato mítico ni en los veintitrés personajes míticos que, por caso, Analía/Cassandra reúne en su mesa como caústico árbol genealógico, pero sí su juego trae el presente a una historia de muerte que desde el principio se adelanta. Las burlas entre los actores/personajes se suman a las que hacen estos performers en relación a cuestiones actuales, al establecer el nexos con lo cotidiano, con ese hoy tan fugaz.





El humor se genera especialmente vinculado a cómo cada actor construye su relato y se sostiene, además, en los modos con los que cada cual se refiere a los otros dos actores y personajes de la obra. Hay discurso de género, político, moral e inclusive meta-artístico, y desde ese tono no serio se incluye lo trágico de la existencia humana para que cada uno de los que están reunidos en la sala tome su parte, y la haga propia. Van y vienen en cada actor-personaje las preguntas personalizadas y coloquiales, no solemnes, y se involucra efectivamente a los espectadores, se espera su opinión, se los escucha. Así, Mauro/Agamenón pide a los espectadores que se pongan en su lugar, que piensen qué hubieran hecho frente al sacrificio de Ifigenia, de modo que van y vienen las respuestas y se piensa lo posible sobre el porqué de la guerra y la destrucción del enemigo. Las actrices preguntan sobre las consecuencias de los actos violentos y acerca de por qué resultan enfrentados amor y dolor. La obra trastoca la solemnidad y la catarsis que en occidente se

le reconoce a la tradición trágica mediante frases banales, comentarios con referencias cercanas a la gente y por el uso de distintas estrategias narrativas, como la ya mencionada del árbol genealógico o la referencia a los relatos míticos como “pavadas griegas” cuando una de las actrices –con el libro *Tragedias* de Esquilo en sus manos– narra recorridos por la peatonal cordobesa. Estas operaciones de aparente digresión ayudan a la inmersión en la actualidad, remiten al espacio conocido por los espectadores, constituyen la superficie en la que se ancla lo real y por la cual se acerca el diálogo trágico de Esquilo a la ciudad, sea Córdoba, Rosario o Comodoro Rivadavia, por nombrar algunas de las ciudades donde *Griegos* fue presentada. Si nos detenemos en la acción que marca el texto de la *Escena 2*, son los parlamentos de Agamenón y Clitemnestra –vinculados directamente a la tragedia de Esquilo– los que tensionan y ponen a los espectadores en el centro del drama. Se trata de una versión que reescribe al trágico griego y que sosteniendo, además, la poesía del lenguaje trágico, lo hace propio y espacio común para los espectadores mediante el uso del voiceo. Las modalidades de actuación no interpretativas emocionan desde lo orgánico, son los cuerpos y voces de los actores los que hacen cercanos los antagonismos, sus energías se comparten, las luchas, celos y violencias se producen muy cerca y la materialidad de sus movimientos y emociones son palpables en la sala. Leemos este lenguaje trágico de Agamenón, para marcar diferencias con los otros registros de su decir:

Pero ahora voy a entrar a casa:
y en el calor de mi hogar
iré primero a saludar a los dioses,
los que me llevaron allá y me trajeron aquí.
Y ya que aquí me ha acompañado,
que la Victoria aquí se quede (*Griegos*, 2007: 3).

Por otra parte, cuando entra la reina en esta escena, su parlamento recupera a Esquilo. Este discurso que ha sido elegido de manera tal que suena justo y atinado, es un discurso de

género que se va a tener en consideración cuando ella bromea, se contornee sensual o sea violentada:

Clitemnestra

Ciudadanos que los habitantes de Argos respetan,
no me avergüenza describir frente a ustedes
mi conducta amorosa.

Con el tiempo se apaga el temor que inspiran los hombres.

Yo no sé nada por los otros,
yo hablo de mi vida de sufrimiento
durante el tiempo en que él se fue a Troya.

En primer lugar y antes que todo:

es un dolor terrible para una mujer privada de su esposo
que la dejen sola, aferrada a la casa,

escuchando sin cesar, con furia,

toda clase de rumores sobre toda clase de placeres,

mientras que llegan uno después de otro

a aullar en la casa, los males, cada vez peor.

Si este hombre hubiera recibido tantas heridas

como difundieron los mensajes,

digamos que estaría más agujereado que una red.

Si hubiera muerto tantas veces

como se esparció la noticia,

podría jactarse, como un nuevo Geryon,

de tener tres tumbas para cada una de sus formas

después de haber muerto en cada uno de sus cuerpos.

A causa de todos estos rumores de cólera y luto,
de pronto los tuyos me sometían con violencia
y desataban a la fuerza la larga sogá que apretaba mi cuello...
(Griegos, 2007: 3-4).

Esta escena tiene un interesante contrapunto entre los dos esposos y es entonces cuando ella convence al rey que pise la alfombra púrpura y entre soberano al palacio. Esta acción a la que él se niega varias veces aunque sea persuadido, será la que ante los ciudadanos griegos mostrará la falta, el error y que, permitía reconocer la muerte y el castigo de los dioses a la soberbia.

En el texto de *Griegos* hay un cambio repentino: una anotación de la *Escena 3* indica cambio de tono –aunque no de la actuación– y se acrecienta la violencia, las pasiones exceden el límite de lo humano y el humor, los juegos de palabras, las burlas a la pitonisa se destacan.

Escena 3.

El cambio de la escena anterior a esta es abrupto.

Clitemnestra (*a Casandra*): ¿Quién sos y de dónde venís?

Agamenón: Pero, ¿por qué le gritas?

Clitemnestra: ¿Te pregunté a vos? Calláte la boca. (*A Casandra*) Contéstame de nuevo quién sos y de dónde venís.

Casandra: Soy Ca-san-dra y ven-go de Tro-ya.

Clitemnestra: (*La copia*) Soy Ca-san-dra y ven-go de Tro-ya (*Griegos, 2007: 5*).

Ahora es un lenguaje no poético, diferente al de Esquilo de la anterior secuencia. Clitemnestra y Agamenón discuten como marido y mujer, frente a la amante, hablan sobre ella y muestran resentimientos sobre su propia historia pasada. La interacción entre la pareja comienza de este modo. Ella: “¡dejame reinar a mí!” (*Griegos, 2007: 5*). Responde él: “¡cerrá el piquito y andate!” (*2007: 5*). Crece la pelea matrimonial que es también pelea por el poder, aparecen las excusas: la esclava, la educación de Orestes, y desde allí

nuevamente Esquilo. Luego, la queja del padre por los mimos de la madre: “me va a salir puchero el pibe...(5). En ese marco de enfrentamientos, el humor surge y resalta las dimensiones opuestas, la legalidad del matrimonio y la ilegalidad de la amante Casandra/del amante Egisto, la cruenta destrucción de Troya y la mirada desolada de la sobreviviente. La risa desmarca lo trágico, aproxima al presente lo conflictivo e imposible de la convivencia ante semejante historia.

Casandra, con su tono agudo y forma alucinada de decir puede ser parodiada por la esposa, pero también duele su frágil presencia y su relato. La pitonisa, entre giros corporales y gritos, corre como loca mientras va diciendo los vaticinios. Clitemnestra toma un teléfono que pide a un espectador y habla con Apolo, mientras apunta que “hace 10 años que pago el fijo en esta casa...” (5) y se queja de tener que pedir prestado el celular. Sigue peleando con frases usuales con la joven: “¡Chirucita del moño!” (5). Una cita vale para enmarcar lo que puede ser parte del hoy:

Agamenón: ¿Ves? ¿Querés entablar una buena relación y la empezás arruinando así? No, así no va.

Clitemnestra: ¡Qué lindo regalito que me trajiste!

(Ella le pega en el brazo)

Agamenón: Encima venís y me golpeas, ¿qué querés que te traiga? ¿Alfajores?

Clitemnestra: ¡Qué idiota que sos! (2007: 6).

La reina lo escupe cuando Agamenón calma a Casandra. Palabras y actos groseros actualizan la tensión entre los personajes-actores. Son efectivos, porque entran en esa disputa las frases hechas y la asunción de gestos sociales, como actos e insultos. Los supuestos héroes trágicos tienen por momentos peleítas propias de adolescentes (*Griegos*, 2007: 6-7). Posteriormente el rey dice: “Preguntale a la troyanita si perdí mi poder de oratoria” (2007: 7) y de modo obsceno saca la lengua provocando risa en el público. Aumenta la apuesta, desestima a la esposa, recrimina a la reina por sus gestos y resultan firmes los juegos de palabras e imágenes repulsivas:

Agamenón: No seas asquerosa, mirá las imágenes que me metes, vos tus huevos peludos. ¡No, es un asco eso, es un asco! ¿Dónde está la feminidad que yo conozco? (*Griegos*, 2007: 7).

Otro elemento que corta la tragicidad e instala lo extraordinario es el uso del espacio escénico, que con el humor condensa lo trágico. La apertura hacia el afuera de la sala teatral instala la sorpresa y tímidas risas, libera en parte la tensión, aunque se la perciba de modo más intenso. Resulta entonces paradójal el recurso de apertura del espacio cerrado y la perspectiva de la sala a la calle. Se incorpora el mundo de afuera, se abre la ventana o la puerta –según se trate de las salas teatrales de DocumentA Escénica, Alquimia o La Luna, por ejemplo– y el público ríe ante la extrañeza que supone que lo teatral incorpore de ese modo lo real (sin artificios, así sin más que la apertura material de una ventana o puerta, sin mediaciones, ni avisos). O sea que sin advertencias, la ficción se mete en la vida de los otros y se "avista" en sala lo que pasa cuando vemos teatro, se ausculta esa vida que es indiferente a lo que vemos o sentimos acerca de ella mientras estamos en el teatro. ¿Es un mero corte de la ficción? o ¿un meterse en un intersticio siniestro lo que nos extraña y sorprende?

Clitemnestra: ¡Qué vergüenza! Vergüenza escuchar a este tarado. (*Agamenón intenta volver*) Andá expláyate, ¿o perdiste entonces la palabra? ¿Estás contento?

Casandra: (*Gritando hacia fuera*) ¡Es un problema familiar!

Agamenón: ¡Mirá, mirá lo que tiene que hacer!, tiene que salir a explicarle a la gente nuestros problemas. ¿Te parece bien? Y esto lo hacés vos, porque yo venía de diez, venía con toda la caravana de allá, con esclava, con todos los cantos, los caballos, la gente... (*Griegos*, 2007: 7).

La dramaturgia, con actuación y puesta en espacio doble, cerrado-abierto, funciona, resulta efectiva y transforma el convivio. Por un lado, instala en la sala la tragedia enlazada al humor y luego, cuando lo real irrumpe, los enfrentamientos se perciben no solamente teatrales, pues deviene una materialidad perturbadora, se sienten los ruidos y sudores de los cuerpos, y entre *bios* y *pathos* se profundizan los antagonismos. Basta nombrar un momento paradigmático de esta relación diferente entre lo teatral y vital: el baile en el caño.

Si bien con esta acción física la actriz parodia un programa mediático, es el exceso pasional de la reina el que muestra materialmente el personaje y devela su virtud/error. Ella aparece en toda su sensualidad y a la vez la performance de Maura Sajeva es una fuerte apuesta dramaturgica: abre su juego de rol y penetra con humor caustico en la materia trágica. Mientras Maura/Clitemnestra se contornea, Mauro/Agamenón conduce el auto que pasa por la calle e inicia la juerga que monta con Analía/Casandra. A la par de la acción, su palabra es irónica y metateatral:

Agamenón: (*se ríe mientras habla*) Es increíble esta mujer. Tiene cada ocurrencia. Me contó unas cosas de un bonete y me dijo que iban a poner una sala de teatro acá en nuestro palacio, eso fue buenísimo, ¿un teatro? Si yo odio el teatro ¿por qué no lo ponen dos manzanas más allá? (*mira por la ventana y deja de reírse*) ¡Qué hijos de puta! Pusieron una sala en serio, allá (*Griegos*, 2007: 8).

La ciudad se siente cercana, los espectadores registran sus sonidos, los gritos de la gente, los pasos de quienes caminan, los autos pasan y los peatones miran desconcertados hacia el adentro de sala. Entonces a la ruptura de las convenciones teatrales se agrega otra violencia más, visual, sonora y táctil urbana. Apoyando la actualización que va a venir se densifica la expectación, tal como las risas nerviosas señalan. En la puesta en Alquimia Teatro esta escena no convencional mueve a la acción, una espectadora dice: “¡Vamos afuera!”, otra sale para ver qué pasa y comenta: “¡Hay mucha gente en la calle!”. La reina contesta: “¡Hay un tránsito de la concha de la lora!”. Relacionados sala y afuera, parte del público suelta carcajadas, otros miran extrañados. Agamenón y Casandra vuelven con el auto, estacionan, ella parece feliz, juega y con gran entusiasmo pone música. Canta “Bienvenida Casandra”, la canción pop de *Sui generis*, ella baila, gira... trasgrediendo con humor corporal su incomunicabilidad trágica. Importa destacar que en el relato mítico la maldición del dios sobre Casandra hace que no se crean sus vaticinios, que nadie considere sus verdades, y la manera como Analía actúa y se mueve en escena nos trae reminiscencias de otras verdades dichas por mujeres no atendidas por la sociedad. Casandra como personaje de Esquilo da unidad a la trilogía de la *Orestíada*, anticipa el desenlace y las muertes, mientras que en la puesta de *Griegos* permite que el público internalice su dolor, perciba

sus vaticinios e historia de crímenes y el horror de la guerra que sufriera su patria, familia y ella misma en vínculo no sólo con lo político: con Analía/Cassandra lo sensible deviene profundo.

Esta escena tan importante dentro de la obra se resuelve en la sala de Alquimia Teatro corriendo cortinas, mientras que en las otras salas antes nombradas se cierran ventanas. Cuando eso ocurre el vacío acaece, un silencio viscoso se produce entre los tres personajes/actores/performers. ¿Suceden a partir de este momento la peripecia y el reconocimiento trágicos? Sí, a nivel de la propia historia, de los personajes y del público. La cesura se impone densa: la esposa comienza su parlamento y habla sobre el no olvido, llama asesino al hombre. Cambia el rostro del público, a pocos minutos de la escena en la calle y las risas, la seriedad y la intensidad de las miradas son sugerentes. La madre toma la voz de Ifigenia y le suplica al padre que no la mate. Los tiempos en conjunción. Se hace cuerpo la violencia sobre la mujer y los golpes de puño de Agamenón en la pared son ese *gestus* social del violento, que refuerzan las palabras de Clitemnestra. Ella trae decires de la vida real, reminiscencias de otras peleas. Su estar en el suelo resulta de la sujeción por la fuerza, sometida dice: “Perdóname mi amor, no quise decir eso. No sabía lo que te decía” (*Griegos*, 2007: 8). Él la violenta.

Escena 6.

Cassandra, Clitemnestra, y Agamenón, hablando con el público –esto será improvisado, los temas serán elegidos por los actores.

Lentamente, los actores se dirigen al centro de la escena.

Escena 7.

Cassandra, Clitemnestra, y Agamenón. Los tres hablan al mismo tiempo.

Cassandra: Saber exactamente lo que va a pasar, saber todo.

Agamenón: Lo que sigue es destrucción.

Cassandra: Como si fuera ojos, sólo mirar, sin brazos, sin piernas, sólo ojos. Y saber que eso va a pasar, y no poder detenerlo, pensar en el momento en que va sucediendo.

Clitemnestra: Y si no le dio pena, ni por un instante, ni por un instante, ni siquiera llora...

Agamenón: La columna vertebral te lleva el temblor al brazo, en el brazo, el temblor...

Casandra: Mirar la muerte de los otros, mirar tu propia muerte.

Clitemnestra: Y ninguna palabra que pueda bajar para conmover a ese padre...

Agamenón: Otra vida que se va. Queda la ... chorreando sangre, chorreando ojos...

Casandra: Lo único que puedo hacer es esperar. No hay reacción. Todo es una mierda, no puedo hacer nada, sólo esperar que todo se arruine, que todo se haga mierda.

10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1... (2007: 8).

Pareciera que el nudo trágico ajustadísimo empieza a desenredarse, se abre porque luego de esa corporalidad brutal y sexual hay poesía en el decir de las mujeres, en las preguntas sin respuesta, en su condición de abusadas. El público tenso escucha fragmentos de frases, gritos, y se pasa del tono monótono de él a los gritos de ellas, conmueve la madre con el recuerdo de Ifigenia, también el llanto de Casandra por su dolor como presa y trofeo de guerra, el relato del exilio, lo cruento del genocidio y la pérdida de los suyos. La actriz reina besa a un espectador. El esposo dice un parlamento, ella sentada, él tira de su vestido, Clitemnestra se va acurrucando suavemente y destaca el trabajo de Maura con las manos. Cada uno habla superponiendo voces, y con esfuerzo los espectadores escuchan ese decir en simultáneo y las emociones se perciben entrecruzadas según lo que cada uno expresa, lo que cada uno hace. Las palabras alcanzan la densidad del lenguaje trágico.

Casandra: La cuenta regresiva.

Agamenón: La muerte no es tanto dolor como dicen.

Casandra: Esperar, observar, saber.

Lentamente, Agamenón y Clitemnestra dejan de hablar. Clitemnestra llora, llora, llora.

Mientras, Casandra habla, sola.

Casandra

dame palabras con las cuales abrazarte

dame silencios con los cuales nombrarte

dame algo que sirva para salvarme
para salvarte
para salvarnos
de esta sangre que cae exasperada
de esta sangre que lleva tu nombre y que lleva mi nombre
que de tan antigua resulta nueva
dame un momento para poder rezar por las palabras
que mueren apenas nacidas
que sólo existen en el vacío de mi boca,
de mi lengua, de mi paladar

dame la seguridad de sabernos muertos
muertos de tristeza
muertos de tiempo
muertos sin ser vistos
muertos por el tiempo pasado
muertos por los vientos y sus exigencias (9).

Todos, actores y espectadores, resultamos situados en una zona diferente –tanto con respecto a la vida como al arte– a lo que es convencional en el teatro. Los espectadores, antes divertidos, ya cerca del final seguramente se preguntan hacia dónde va esto (afectados por la violencia se cuestionan). Así sucede el *pathos* necesario a toda tragedia, que no sólo es catarsis. La obra culmina con un intenso llanto de dolor de la mujer, que luego se corta: la actriz Maura ríe estentórea, corta la actuación, trae lo brutal de la diferencia entre ficción teatral y vida. No más lazos. Se levanta del piso, acomoda el vestido y con Analía y Mauro saludan al público.

Esta descripción resulta insuficiente para mostrar cómo se ha desacomodado el vínculo – cómo con ese tajo actoral se ha irrumpido el tránsito del teatro a la vida habitual de cada cual– en la instancia previa en la que cada espectador vuelve a estar dispuesto a salir a la ciudad, a mirar con otros ojos lo que lo rodea, a ser él mismo y a la vez anónimo. Para ver qué pasa allí, tomo dos anotaciones de espectadores, una de 2007, cuando comienza a representarse la obra, y otra más que reciente, de marzo de 2016.

Yolanda Beguier como espectadora escribe frecuentemente y permite comprender los efectos que las puestas en escena generan en el público. Ella en su escrito toma aspectos del

vínculo entre humor y tragedia y anota cómo lo ha percibido. En diciembre de 2007 ubica la escena y de modo más que elocuente hace la crónica y muestra que risa, bromas y drama se imbrican:

El barcito de DocumentA/Escénicas se ha transformado en una taberna griega con vino tinto y aceitunas negras. Allí se cuenta **la historia de una tortuga que mató a un pelado excepcional**, se dibujan sobre las mesas árboles genealógicos que fructifican incestos entre otras cosas y hay **un militar triunfalista y supersticioso que habla de sus hazañas en el campo de batalla y en la cama**. Luego los narradores entran en acción y comienza el drama (en el sentido etimológico del término, ya que de griegos se trata). El conflicto reside en un encuentro después de diez años de espera. Tiempo hartó suficiente para las mutaciones, para que un amor ardiente devenga feroz venganza. Clitemnestra ha sufrido el dolor más grande que una madre puede soportar: la muerte de un hijo. (En este caso, una hija, Ifigenia). Pero el culpable ha regresado. Agamenón, su esposo, está ahora frente a ella, ciego de poder y enrostrándole, además, el paso implacable del tiempo, ya que ostenta, como botín de guerra, a la bella y jovencísima Casandra.

Daniela Martín ha tomado el meollo de la tragedia “Agamenón” de Esquilo y con los aportes literarios de Carolina Muscará, Gastón Sironi y suyos propios, articula una representación donde campean las irreverencias y los desbordes pasionales, pero también la honda poesía de la tragedia clásica. El ágora de Argos ha sido reemplazada por la calle Lima y un Agamenón desahogado grita su soledad a los escasos e indiferentes transeúntes; pero en el interior, el público, expectante, vacila entre la risa fácil frente a las vulgaridades del lenguaje y las situaciones de cotilleo y la emoción profunda cuando los grandes temas salen a la luz. *Griegos* ha abrevado en la inagotable cantera de lo clásico y los actores nos hablan de los temas eternos: el amor, el dolor, la soledad y la muerte. Y lo hacen muy bien. “Que cada cual sea a su manera griego, pero que lo sea”, ha dicho Goethe. Daniela Martín y su equipo le han hecho caso (Beguir, 2007. El destacado es nuestro).

A horas de terminar de revisar este trabajo leo en un diario de Córdoba un comentario de Nicolás Garayalde, sobre la relación entre comedia y tragedia y los matices de lo neutro, todo ello a propósito de *Griegos* y más allá de esta obra. Su reflexión cuestiona la diferencia entre lo trágico y lo cómico, piensa sobre cómo reaccionamos frente a estas

formas de lo existencial y su conclusión es que la diferencia “está en el matiz de lo neutro”. Resultan interesantes estas cuestiones y aquí destaco aspectos que ha generado la puesta y la memoria del texto de Esquilo, redimensionados por sus saberes como especialista en letras y por cierto por su relación con la lectura del Barthes de *Lo neutro*. Lo cito:

Hace un mes y medio fui a ver una obra de teatro titulada “Griegos” al Centro Cultural Alta Gracia: una suerte de adaptación libre del “Agamenón” de Esquilo. Cada vez que una tragedia se representa en Córdoba voy con la misma expectativa que no logro colmar: espero una adaptación a la letra. Tal vez desconozca el abanico de representaciones que ofrece el teatro cordobés. Asumo la responsabilidad. Pero lo cierto es que los trágicos son como un mito de origen, como la creación del lenguaje o la horda original que mató al padre. No porque sea un conservador del respeto al texto. Aún más: respetar un texto para mí es transformarlo. Pero anhelo como un viejo creyente metafísico la representación de la obra que leí en prosa en alguna edición de saldo.

Pero hay más. A excepción de la adaptación de “Hamlet” que el año pasado me topé en un teatro de Alberdi, he identificado un patrón [más] cada vez que me he encontrado con una tragedia en Córdoba: hay una resistencia a lo trágico y la adaptación traduce la trama al lenguaje de la comedia. Tal es el caso de “Griegos”, que narra la tragedia de Agamenón en el lenguaje de una comedia bajo el recurso del contraste localista. Lo cómico es, precisamente, la distancia: de lenguas, de época, de geografía. Lo trágico deviene cómico cuando Agamenón, vuelto de la batalla de Troya, reclama a la reina Clitemnestra (que en un acertado juego de palabras es apodada “Clitemestre”) el mal cuidado del reino durante su ausencia, con una Cañada deteriorada y pozos en la calle Vélez Sarsfield. El público reacciona positivamente y parece llevar muy bien la traducción.

“Griegos” sorprende sin embargo precipitando vertiginosamente la tragedia, de manera abrupta y sin anestesia: el humor se desvanece y las acciones adquieren el rostro desfigurado de la angustia. La respuesta del público es igual de positiva pero tal estado pareciera insostenible en el tiempo. Y así debió registrarlo la directora, porque el momento trágico apenas dura.

Lo consulto con amigos: ¿por qué esa resistencia a lo trágico? La evasión cómica no es una respuesta clara y no hay tantos pesimistas que piensen que la vida es trágica para hacer de la literatura una comedia. Al contrario: es un tiempo en que la tristeza se nos sobrevuela como alegría (Garayalde, 2016: 8).

Estas reflexiones me llevan a otro trabajo sobre *Griegos* que hice en años anteriores, cuando el humor no era mi centro de interés sino la muerte, el duelo y los consecuentes rituales sociales y artísticos, marcados por nuestra historia reciente. O sea, me interesaba el arte como memoria, testimonio y crítica por el genocidio y terrorismo de Estado, cuyos efectos funestos aún sufrimos. Decía:

La ‘versión’ que pone en escena la *Orestíada* en nuestra sociedad –en la que es difícil comunicarse– opera como traducción situada, así conmociona y la experiencia pasional de lo trágico sucede en relación con la mujer y el hombre, con respecto a sus roles en el poder, en la casa, frente a sus deseos eróticos y al amor filial. *Griegos* y las otras puestas [*Al final de todas las cosas*, 2008; y *Con la sangre de todos nosotros*, 2009] accionan una memoria compleja, reflexiva y pasional, frente al dolor, a los dolores sociales y producen otro modo del acontecimiento trágico que Esquilo escribiera y se representara en las ciudades griegas en momentos especiales del calendario político-religioso (Musitano, 2014: 142).

Sabemos que los lenguajes de la memoria y del olvido en el arte en tiempos de posdictadura han sido efectivos –aunque a veces pareciera que no tanto y que aún falta mucho que reparar–, sí se ha puesto en juego el exceso, la ruptura de ciertas convenciones y de las complacencias con el público. Nos referimos a ese ejercicio de lo que Barthes (2004: 186-192) llamaba *lo neutro activo*, positivo, una especie de “vitalidad desesperada” que separa “el querer-vivir” del “querer-asir”, la violencia y arrogancia de la muerte del amor (Barthes, 2004: 58-60). “Vitalidad desesperada” que el autor francés reconoce en obras de Pier Paolo Pasolini, y nosotros en Emeterio Cerro, Rodrigo García o Romeo Castellucci, autores a los que estudiamos en ocasiones. Consideramos que la vitalidad desesperada evidencia las contradicciones entre arte y vida, muestra las oposiciones irresueltas frente a la muerte y desnuda la tragicidad de los actos que el deseo violento o la soberbia producen habitualmente.

En la puesta en escena de *Griegos* hay vitalidad desesperada (y por tanto neutro activo, que genera efectos que pueden o no ser exitosos, pero siempre vacilantes...) cuando se enfrentan los cuerpos, cuando se produce la performance. Señalamos dos momentos, uno,

la conversación entre amigos, entre pares, tomando vino, sumando voces. Otro, la brutal pelea entre esposos, no en la soledad de hombre y mujer, sino en esa línea difícil de lo trágico esquiliano, que toca por la performance la existencia de todos, que nos acerca porque se está en comunidad y se enfrentan mezquindades con heroicidad, actos crueles con virtuosos, el no respeto por el otro y sí de las costumbres no dichas y de los comportamientos dominantes. Es desesperada, porque una fundamentación lógica siempre parece contradecir lo que se dice, sin advertir la coincidencia entre causa y consecuencia de los actos. Lo que expresa la primera parte del argumento inmediatamente se muestra en el actuar en su aspecto paradójal. Esta manera de organizar el decir, el pensamiento, los actos, y si bien puede producir risa especialmente perturba. Aparece lo trágico como cuestión existencial, deviene vitalidad desesperada, y las pasiones excesivas se experimentan, se problematizan y ante ellas nos sentimos sensibilizados.

Esa es entonces una forma de problematizar la vida de una comunidad, hacerla presente y material, aunque puede que no siempre alcance resolución en los espectadores. Cada uno inmerso en los antagonismos se ríe incómodo y se quiere distanciar cuando percibe que más allá de la ambigüedad de las verdades, cada parte defiende la suya con actos y palabras, que no siempre suenan o son justos o equitativos. Agamenón es burlado, mostrado en su baja o ironizado su caso, pero también se presenta su valor, él hace de la defensa del tributo a los dioses la necesidad del guerrero. Argumenta contra la infidelidad de su mujer como si lo hiciera hoy cualquier hombre común. Los tres actores condensadores del conflicto funcionan como síntesis trágica, Agamenón, Clitemnestra y Casandra involucran al público en la cuestión de la violencia entre hombre y mujer, logran que los enfrentamientos trágicos se perciban en su ambivalencia, muy cercanos en el hoy, y remitan a la tragedia de Esquilo pero dejando claro que no hay escape, no hay salida, que el teatro sabe de su artificio, que no es vida. De este modo, desde la vitalidad desesperada la dimensión trágica juega con toda su fuerza política, y eso sucede porque con el humor ha ubicado/desubicado a los espectadores, se los ha centrado en lo vital –trastocado el sistema de actuación y las convenciones teatrales– y la risa cruel y artificiosa de Maura ha puesto fin a la puesta, a la “farsa” teatral. Ella con esa acción muestra que la vitalidad desesperada –que todavía sigue vibrando en su cuerpo– tiene que ser domeñada, porque el vínculo con el público tiene

límites, de espacio y de tiempo, y que los actores necesitan de la cesura, desestabilizar la representación.

La re-escritura y la puesta de *Griegos* parecen vincularse a la propuesta que Pasolini realiza en *La Divina Mimesis*, pues escritura y escenas no buscan ser originales, se buscan contaminadas por la vida, por lecturas, tradiciones... y lo trágico resulta mixturado y vacilante por el humor. Horadados por lo común la lengua y el texto trágico griego, se traspassa la realidad, la vida queda abierta y el espacio del teatro resulta un fragmento de actualidad explorada, como algo más que un medio, pero también más que un conjunto de imágenes, porque lo metacrítico hace presión. Y un poeta nos abre otra comprensión:

En el humor también hay algo de extraordinariamente UBICUO, como usted verá. Pero esto no es, naturalmente, definitivo y el humor deriva demasiado de una sensación para que sea fácilmente expresable –yo creo que es una sensación–. Iba a decir un SENTIDO –también– de la inutilidad teatral (y sin alegría) de todo. / *Cuando uno sabe* (carta de Jacques Vaché a Breton, citada por Pollock, 2003: 115).

La vitalidad se desespera y a veces une tragedia y humor. ¿Para qué? Tal vez para que los espectadores se aneguen de vida y que el teatro trágico sea memoria de la muerte injusta y devenga humor político. Si cada uno se mira como ciudadano del siglo XXI cuando ve terminada abruptamente la representación de *Griegos*, tal vez cada cual logre interrogar a su gente cercana o desplazarse temporalmente e interrogarse, quizás a veces reír conmocionado. Las transgresiones, improvisaciones, el humor de los actores y sus acciones excesivas parecieran chocar o disentir con la acción trágica y, en cambio, traen al hoy la desmesura y el exceso que constituyen lo trágico griego, de manera que se adhieren significantes siniestros que aluden a nuestra historia reciente, a esa muerte programada y extendida. El humor si bien aliviana esa memoria también deja percibir lo terrible de los actos humanos de ese Agamenón guerrero, militar, lamentablemente aún tan cerca de todos. Mediante la complicidad entre actores y público en esa ritualidad propia de toda performance, se modifica el vínculo con lo que consideramos real, funesto o teatral, y puede que se abra una perspectiva reflexiva, un pensar, un hacer, para que la vitalidad

desesperada de los despojados, entrelazada a la vida a través del humor y lo trágico, sea neutro activo.

Bibliografía

- Artaud, Antonin y Vitrac, Roger (2003) “Posición del Teatro Alfred Jarry”, citado en Pollock, Jonathan *¿Qué es el humor?* Paidós, Buenos Aires, pp. 115.
- Barthes, Roland (2004) *Lo neutro*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Beguier, Yolanda (2007) Notas sobre *Griegos* (Texto facilitado por la espectadora, en 2015).
- Garayalde, Nicolás (2016, marzo 29) “Visitas a otra lengua. Todo está en el matiz de lo neutro”, en diario *Hoy día Córdoba*. pp. 8.
- Martín, Daniela y La Convención Teatro (2007) *Griegos*. Obra presentada a Argentores. Córdoba. (Texto facilitado por Daniela Martín, en 2013).
- Martín, Daniela y La Convención Teatro. *Griegos*, fragmentos escénicos [en línea]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Kf9_3gkIR-k. Consultado en octubre de 2013.
- Musitano, Adriana (2014) “Las poéticas de lo cadavérico: memoria social del arte y rituales tanáticos. Teatro y plástica de la Argentina de finales del siglo XX”, en Pino, Mirian, Ángela Díaz et al. (2014) *Lenguajes de la memoria I*. Narvaja Editor, Córdoba.
- Pasolini, Pier Paolo (2011) *La Divina mimesis*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Vaché, Jacques (2003) Carta a Breton, *Antología del humor negro*, citado en Pollock, Jonathan. (2003) *¿Qué es el humor?* Paidós, Buenos Aires, pp. 115.
- Sobre La Convención Teatro:
www.griegos-dmartin.blogspot.com
www.laconvencionteatro.blogspot.com
www.documentaescenicas.blogspot.com

Ficha técnica de *Griegos* (Martín, La Convención Teatro, véase el sitio WEB arriba citado, 2009)

En escena: Analía Juan, Maura Sajeve, Mauro Alegret.

En piano: Noelía López. Dramaturgia: versión libre de Agamenón, de Esquilo, por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi, y los actores. Vestuarios: Valeria Urigu/ el elenco. Diseño de luces: Rafael Rodríguez. Fotografía y registros: Melina Passadore. Diseño gráfico: Rafael Rodríguez. Asistencia de dirección: Estefanía Moyano. Dirección: Daniela Martín.

Sobre la obra

Agamenón, Rey de Argos, parte a Troya, junto a su hermano Menelao, para rescatar a Helena, raptada por Paris. Para calmar los vientos y poder partir de Argos, Agamenón debe sacrificar a Ifigenia, su hija. Clitemnestra, su esposa, se resiste.

La guerra de Troya dura diez años. Durante diez años, Clitemnestra aguarda el regreso de Agamenón, y así vengar la muerte de Ifigenia. Al finalizar la guerra, Casandra, profetisa, hija de Príamo, rey de Troya, es otorgada a Agamenón como botín de guerra.

Agamenón regresa. Regresa con Casandra. Clitemnestra espera. Hace diez años que espera.

Sobre el proyecto

El proyecto general (versionar las tres tragedias que componen *La Orestíada*, de Esquilo) se propone ofrecer diferentes lecturas, modos de pensar, de hacer y abordar una tragedia griega, entendiendo que no hay modo alguno de construir una única visión, sino que, indudablemente, todo material narrativo está sujeto a las experiencias, lecturas, contextos, de cada uno de los lectores-realizadores.

El mundo clásico se presenta como una geografía desdibujada para nuestros ojos, en donde el espacio para construir la figura imaginaria de la alteridad se asienta sobre una meseta interminable, ventosa, y cada ráfaga deja nuevas formas y nuevas ideas. En un intento por reconstruir algo de esa geografía, *griegos/ al final de todas las cosas/ con la sangre de todos nosotros* ofrecen miradas opuestas sobre la puesta en escena de lo trágico.

¿Un humor sin edad? Las fronteras de lo infantil en dos momentos históricos

María Florencia Ortiz¹

flortiz950@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos vamos a referir a dos exponentes del humor que a primera vista sólo comparten el hecho de haber sido producidos en la ciudad de Córdoba. Nos referiremos con más detalle, en primer lugar a *Asomados y escondidos*, un programa de televisión para niños que se emitió por el 10, el canal de la Universidad Nacional de Córdoba, entre 1977 y 1978, en plena dictadura militar. En segundo lugar, vinculamos nuestra hipótesis con el humor de *Payasos en familia*, una obra de teatro que se presentó en nuestra ciudad en el 2011, fue interpretada por el grupo de Córdoba Impresentables teatro y dirigida por David Picotto. Se trata de una versión clown de una obra del teatro clásico rioplatense *En familia* escrita por Florencio Sánchez a comienzos del siglo veinte.

Es posible reconocer una línea de sentido que los conecta cuando nos valemos de categorías fronterizas para pensar qué funciona como humorístico en algunas producciones culturales; cuando pensamos que algunos de sus procedimientos se valen de operaciones propias de zonas culturales donde se producen intercambios, indefiniciones, préstamos y tráficos. En este caso, creemos que hay un tipo de humor que juega con los límites de lo infantil (en tanto construcción cultural cambiante), desafiando las normas y convenciones de lo racional (propias del discurso educativo, escolar y de los medios), apelando a lenguajes que trascienden lo verbal, lo incluyen y lo hacen dialogar con otros códigos artísticos y no artísticos. Lo infantil es tanto una tradición y una restricción, como una vía de acceso a una manera de pensar algunas leyes del mundo cotidiano y cercano al niño.

Palabras clave: infancia - humor - televisión - clown

¹ Especialista en Enseñanza de la Lengua y la Literatura (FFYH, UNC). Profesora adjunta a cargo de Enseñanza de la literatura, Profesorado de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

Asomados y Escondidos fue un programa de televisión para niños que se emitió por el 10, el canal de la Universidad Nacional de Córdoba, entre 1977 y 1978, en plena dictadura militar. Este programa, que trataremos a continuación, era conducido por Carlos Martínez y Silvina Reinaudi y tenía como protagonista principal al Perrito Rito, un títere hecho de goma espuma, en un contexto de censura y represión, en el que la televisión infantil ofrecía una programación proveniente de la capital y series enlatadas². No han quedado registros de él, sin embargo *Rito* –interpretado por Reinaudi–, con su voz aguda y su carácter desfachatado, forma parte de la memoria de numerosos televidentes, quienes lo recuerdan como un entrañable personaje de la infancia.

Por otro lado, nos ocuparemos también de *Payasos en familia*, una obra de teatro que se presentó en nuestra ciudad en el 2011, fue interpretada por el grupo de Córdoba Impresentables teatro y dirigida por David Picotto. Se trata de una versión clown de una obra del teatro clásico rioplatense escrita por Florencio Sánchez a comienzos del siglo veinte. Una obra que a través de una desopilante puesta en escena, apelando al lenguaje payaso y la improvisación, recreó el texto de la clásica obra de Florencio Sánchez *En familia*, de comienzos del siglo XX.

Un programa televisivo para niños de la década del setenta y una obra de teatro para adultos contemporánea: dos momentos históricos diferentes, para públicos diferentes, en medios y soportes diferentes. ¿En qué pueden dialogar? Es posible reconocer una línea de sentido que los conecta cuando nos valemos de categorías fronterizas para pensar qué funciona como humorístico en algunas producciones culturales; cuando pensamos que algunos de sus procedimientos se valen de operaciones propias de zonas culturales donde se producen intercambios, indefiniciones, préstamos y tráficos.

² Los programas televisivos infantiles emitidos desde la capital en las décadas de 1960 y 1970 eran: dibujos animados (Disneylandia), series infantiles, telecomedias y programas infantiles propiamente dichos. Dentro de estos últimos, a su vez, se ofrecían dos tipos: “de entretenimiento” y didáctico. En el primer grupo, se incluyen *Las aventuras del capitán Piluso* (con Alberto Olmedo y Humberto Ortiz, desde 1961 hasta 1981), los programas de Carlitos Balá y *Titanes en el ring*. En el otro grupo se incluyen *Te veo veo*, conducido por Pipo Pescador y *La luna de Canela* (Dotro, Valeria, 1999).

En este caso, creemos que hay un tipo de humor que juega con los límites de lo infantil (en tanto construcción cultural cambiante), desafiando las normas y convenciones de lo racional, apelando a lenguajes que trascienden lo verbal, lo incluyen y lo hacen dialogar con otros códigos. Lo infantil es tanto una tradición y una restricción, como una vía de acceso a una manera de pensar algunas leyes del mundo cotidiano y cercano al niño. Ese otro, el niño como sujeto que no se deja atrapar ni domesticar, que sorprende y se desvía de lo esperable (en una representación modélica), es un territorio privilegiado para poner a prueba algunas ideas sobre las relaciones de asimetría y las maneras en que las normas sociales se transmiten y se reproducen. Es decir, para desnaturalizar las visiones estereotipadas sobre el largo proceso de interiorización de algunas de las pautas y convenciones sociales, que simplistamente suele asociarse exclusivamente a la niñez.

Esta lectura pretende poner foco en el humor de ambos para poner en dudas algunas de las etiquetas etarias que se le aplican a ciertas producciones culturales, en distintos momentos históricos. Nuestra perspectiva de estudio busca hacer dialogar ambas producciones, para intentar dar cuenta de procedimientos y lenguajes asociados a lo infantil, que entendemos forman parte de una cultura humorística rica y fértil en la producción de sentidos y de efectos. Nuestra intención al trazar esa línea de sentido que los comunica es poner en duda la diferencia a priori entre ambos: una para niños, la otra para adultos.

Televisión en dictadura: el camuflaje del humor

Durante un año y medio por la televisión cordobesa se emitió el programa para niños *Asomados y escondidos*, un nombre paradigmático para pensar en el humor como caparazón para la resistencia. Su transmisión se dio durante los años en los que el canal fue intervenido por el gobierno golpista y por lo tanto, las decisiones respecto de la programación pasaban por el ojo censor que cuidaba de mantener una ideología hegemónica, funcional al poder militar.

¿Cómo se explica esta aparente actitud permisiva del canal? Quizás fue un resabio de una fructífera etapa anterior en cuanto a producción de contenidos locales, en la que Canal 10 había ganado un subsidio internacional para llevar a cabo un programa infantil, por lo que se vio obligado a llamar a concurso para un programa infantil, aún en condiciones de intervención. En ese contexto, Reinaudi y Martínez, integrantes de la, compañía teatral El triángulo activos

protagonistas de una efervescente etapa para la cultura teatral y musical en esta ciudad, presentaron el proyecto que resultó ganador. En el tribunal estaban dos reconocidas especialistas en literatura infantil vinculadas con la universidad, Lucía Robledo y María Luisa Cresta de Leguizamón.

En el canal universitario, dos programas fueron los antecedentes de propuestas destinadas específicamente a los niños, en horario central. Estas dos experiencias pioneras permitieron que la tan “polémica” televisión, para ciertos sectores, le diera entrada al juego y a la ficción, los muñecos, la música y la actuación. Recordemos que en tanto medio masivo, era un fenómeno reciente³.

En 1963, en el segundo año del canal, se emitió *Hola Canela*, conducido por la joven locutora radial que ahora se sumaba a las recientes pantallas. Inauguraba un esquema de programa que alternaba juegos, canciones, sketches, bloques informativos y concursos para realizar actividades comunitarias, artísticas y de vida en la naturaleza. Al menos una vez a la semana, se representaba un cuento. Paralelamente, en la radio, realizaba el programa *Historias de Canela*. Los libretos de ambos eran escritos especialmente por Laura Devetach, una de las escritoras más influyentes en la literatura para niños de nuestro país desde aquellos años y hasta la actualidad. En total, escribió alrededor de 60 libretos televisivos y 30 radiales, en los cuales siempre estuvo presente “esa cosa un poco lírica y un poco crítica que Laura tiene, y que se resuelve muchas veces con humor. Un humor muy sutil, muy puesto en la sonoridad de las palabras, en el juego y en la poesía”, recuerda Canela ejerciendo memoria⁴.

Entre 1972 y 1973, *Pipirulines* fue el segundo programa infantil que al poco tiempo se ganó la aceptación y la adhesión de su público, galardonado por un premio nacional. Se pasaba los días sábados al mediodía, en vivo (no han quedado grabaciones), y la totalidad de sus libretos,

³ En aquellos años, la televisión era ya un fenómeno popular, la mayoría de los hogares tenía un aparato y accedía a los canales de aire. La discusión sobre su carácter negativo y de “mala influencia” (que pervive hasta la actualidad) ya existía, se la tildaba de ser instrumento de colonización y dependencia, de escaso valor educativo. La televisión era vista como enemiga de la cultura libresco: “Los medios de comunicación masiva, producto de la sociedad de consumo, han trastocado la comunión que desde antaño existía entre el libro y el lector. El cine, la radio y la televisión y el audiovisual han desplazado –sin proponérselo– a la literatura como elemento vivencial”. Introducción de S. Itzcovich a la Antología de cuentos infantiles *Cuentos para leer y contar*, Librería Huemul, Buenos Aires, 1972.

⁴ Esta etapa se desarrolla en: “Los discos de Laura Devetach. Una historia con Canela”, de Mariano Medina y Florencia Ortiz en *Cedilij en vuelo*, publicación virtual del CEDILIJ de nov.- dic. de 2008, Córdoba, Argentina, disponible en: <http://www.cedilijweb.com.ar/SonidosDevetach.htm>.

alrededor de 60, también fueron escritos por Laura Devetach. En la puesta frente a las cámaras de este programa participaron un grupo de actores, titiriteros, músicos, escenógrafos y técnicos⁵.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, ¿quiénes eran Martínez y Reinaudi, estos dos jóvenes que en el contexto de agudización de la censura se embarcaban en un proyecto televisivo para niños, retomando aquellas experiencias? Silvina Reinaudi había participado como constructora y realizadora de los muñecos de *Pipirrulines*; así como también de los muñecos de la obra teatral *El paloliso*. Había incursionado en el teatro infantil también como actriz, en la compañía *El gato descalzo*, haciendo café concert y participado del ambiente de la creación colectiva. Había hecho algunas incursiones en la carrera de Derecho y en Letras Modernas y había trabajado en la sección de cultura de la Municipalidad de Córdoba.

Carlos Martínez, había estudiado Bellas Artes y tenía una rica experiencia desde muy joven, en teatro independiente como actor (había formado parte del Grupo La chispa), compositor y también como músico. Cuando comenzó con *Asomados* y *Escondidos* venía de representar obras de teatro político, en distintos países de Latinoamérica, cosechando experiencias en todos los rubros vinculados al teatro, la actuación, la composición y la dirección. También había participado en la realización de cortometrajes.

Los dos habían tenido relación en distintos momentos de sus vidas con el maestro de los títeres, Javier Villafañe. Silvina, porque su padre había sido amigo personal y había conocido sus obras personalmente en su histórica carreta La Andariega. Y Carlos porque en su gira por Latinoamérica, hizo talleres con él. Pero, también, ambos se habían nutrido de ese ambiente artístico de la Córdoba de los años sesenta y setenta, participando activamente de ese caldo de cultivos de experiencias que había dado como frutos a Canto Popular, los LTL y La Chispa. Silvina se había formado con otros maestros titiriteros de Córdoba: Alberto Cebreiro y los hermanos Di Mauro.

Ambos habían sido activos protagonistas de un ambiente teatral renovador, el llamado “nuevo teatro cordobés”⁶, en un clima de creatividad que tenía un marcado espíritu de búsqueda estética impregnado de los ideales revolucionarios y de espíritu de época.

⁵ Según el documento titulado “Programa Pipirrulines –Canal 10, SRT– Respuesta al memorándum del departamento cultural”, escrito alrededor de fines del año 1972, este equipo estaba integrado por: Laura Devetach, José Belotti, Graciela Mengarelli, Daniel Giménez, Alberto Cebreiro, Horacio Acosta y Ricardo Rud.

La propuesta televisiva de esta pareja fue creciendo y otros actores cordobeses se fueron sumando al dúo inicial (Coco Santillán y “el negro” Hugo Gramajo). Durante el año y medio que duró al aire *Asomados y Escondidos*, este equipo de valientes artistas hicieron posible una ficción que recreaba un clima de cotidianeidad, de barrio, de juego y de infancia, recuperando algunos de los postulados de aquellos años anteriores que hacían del arte una vía para sumar a los niños en un proyecto para renovar la sociedad⁷.

Manos con guantes en bastidor verde. Aparece otras con movimientos locos, y manos con guantes la detienen. Se arma un títere y luego manos sacan a otro. Ambos bailan hasta que las manos le indican algo. Sacan un cartel lo dan vuelta y luego manos se lo llevan. Luego el mismo juego con otro y sacan un tercero. Cuando han terminado queda el cartel “Producciones S.R.T”. Los muñecos convierten el cartel en otra cosa y salen (Libreto del quinto programa, sin fecha precisa, año 1977).

El fragmento anterior, tomado del libreto del quinto programa, ilustra el segmento inicial: una escena que duraba apenas un par de minutos, en la que unas manos aparecían tras un retablo y sugerían alguna situación con un objeto (una flor, una maceta, una caja, un ponchito) a manera de adelanto de lo que iba a ocurrir en ese capítulo. Se disputaban el objeto, armaban o desarmaban un títere, cambiaban algo de lugar, insinuaban emociones o conflictos, pero no había palabras, todo era mímica, objetos y movimientos. Durante esta breve escena, sólo se veían de a una las placas: “Ahora”, “vienen”, “los títeres”; la última, de marco de cierre del segmento y al mismo tiempo de

⁶ S. Patrignoni y L. Fobbio recuperaron esta denominación propuesta por Minero (1996), para referirse a un importante movimiento y renovación de la escena cordobesa para niños, “un tipo de teatro nuevo, libertario y comprometido con el contexto local e internacional”, atravesado por la dictadura, estrechamente ligado a la Universidad Nacional de Córdoba. Este destacado estudio aporta a una comprensión profunda del fenómeno y analiza en particular la producción teatral de los LTL (Libre Teatro Libre), Los Saltimbanquis, Grupo Bochínche, el TEUC (Departamento de Arte Escénico y Teatro Estable de la Universidad de Córdoba). En: *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica* (2010), Recovecos, Córdoba.

⁷ El programa se emitió una vez por semana, los días viernes, en el horario de las 19 y luego a las 18:30. Gracias a la generosidad de Silvina Reinaudi y de Carlos Martínez, disponemos de fotocopias de los libretos escritos a máquina (los originales estaban algunos en buen estado y otros deteriorados por el paso del tiempo). No se conservan archivos fílmicos, ya que el programa se emitía en vivo y no se grababa.

apertura del programa, decía “Producciones S.R.T”. Durante el año y medio esta sección fue variando el juego de su contenido, dentro del mismo esquema. La música principal que acompañaba esta escena era el concierto para mandolina de Vivaldi. Música clásica, ágil y dinámica, en la que el agudo sonido de la mandolina (cuerdas) sobresale del resto de los instrumentos (violines y violas) y se destaca una melodía acentuada y ascendente, que se hace cada vez más aguda, con mucho ritmo (*allegro* era la sección que se reproducía en este segmento inicial). El volumen de esta parte del concierto va *in crescendo*, los arpeggios parecen dibujar los sonidos a medida que se repiten. Movimientos y música que convertían a ese marco de la ficción propio de la televisión, a los créditos, en un guiño a la curiosidad del espectador. Música, manos y mímica (un lenguaje despegado de la univocidad de ciertos discursos oficiales del momento) invitaban al espectador a ver algo entretenido y divertido, nada solemne.

El personaje principal, el *Perrito Rito* (títere que manejaba Silvina Reinaudi), interactuaba permanentemente con dos compañeros que vivían con él: el gusano y la pulga, dos títeres pequeños, manejados con varillas. El primero de ellos no hablaba, sino que emitía sonidos (silbaba, se reía, estornudaba) y se expresaba a partir de los movimientos de su cuerpo: asintiendo, negando, apareciendo y desapareciendo repentinamente de escena, pero nunca usaba palabras. La pulga sí hablaba, pero lo hacía en un idioma propio, tipo “Tarzán” (sintaxis reducida al mínimo), pero con la particularidad de que sus palabras terminaban en “em”: “Diarem, riquen diariem” (mientras se come un periódico).

Carlos Martínez, titiritero y actor, era también uno de los principales interlocutores de los tres títeres anteriores y con gran ductilidad interpretaba simultáneamente diversos personajes cambiando las voces, actuando o manejando títeres. Entre ellos la vecina *Pochi*, la perrita de la que *Rito* estaba enamorado y quien era su perdición. Quedaba embelesado por ella y lograr su consentimiento era, en definitiva, el motor de la mayoría de las acciones.

La presencia de la figura del titiritero en cámara, desmontando la ficción dentro de la misma ficción, recuperaba una de las modalidades que había desarrollado el “nuevo teatro cordobés para niños”. Este recurso del que también participaba Reinaudi se exploró de diferentes maneras y en forma permanente y apuntaba a transgredir la convención propia del teatro de objetos y de muñecos, en las que el titiritero está detrás del retablo y no se lo ve.

Entre los roles que interpretaba Carlos, se combinaban los propios de los adultos y los infantiles; las diversas escenas giraban en torno a conflictos ponían en juego distintas formas de ejercer la autoridad con los niños: principalmente aquellas acciones que orientan la demarcación permanente de los límites y las normas en todos los órdenes de la vida cotidiana. Las acciones de la vida diaria connotaban un rasgo de aventura, los personajes se hacían bromas entre ellos permanentemente y desafiaban o resistían mandatos aparentemente simples: como el de bañarse todos los días, tener la casa ordenada, tirar la basura en el tacho, ordenar, etcétera⁸. La aventura también hacía referencia a lo que sucedía durante el proceso de producción de la ficción y la posibilidad de detener y modificar lo previsto por el libreto: se jugaba con ese salto de niveles, entre la autoridad de lo prescripto y lo que hacían los personajes, lo que hacía de la improvisación un lenguaje propio de los títeres y una identidad infantil (resistirse también a lo previsto por un “autor”). El libreto representaba un deber ser, en el marco de la ficción, y en este caso, se desdibujaba ese mandato como parte de un juego al que los personajes se veían habilitados a conocer y a proponer.

Otros personajes vinculados con roles adultos fueron: el Cartero, *Doña Urraca*, la Maestra Olguita, Don Cacho el diariero, el Vecino y otros. La escenografía (cartones dibujados a mano por los mismos artistas, cajas y una gran cantidad de objetos hechos *ad hoc*) tenía un gran poder de síntesis. Recreaba situaciones propias de un contexto barrial y del interior de una casa: una mesa, una ventana con una maceta y una flor, un zapato en la ventana, un escritorio con una máquina de escribir, un fuentón con agua, la sogá de la ropa, el banco de la plaza, las veredas.

Analizaremos un fragmento del guión del primer programa para ilustrar algunos aspectos relacionados con el predominio de una acción y un dinamismo en el que los gags breves y los diálogos entre los personajes daban lugar al absurdo, la sorpresa y principalmente el juego.

⁸ El discurso de la higiene y el aseo personal era un tópico recurrente en el discurso oficial de tipo conservador. Numerosos manuales de la época se referían a estas acciones reforzando este “valor” de la sociedad que asociaba ciudadanía a hábitos de higiene, moralizando esta relación. En este sentido, se relaciona con dos vectores, “modernización y disciplinamiento”, propios del discurso militar hegemónico, en el ámbito educativo y en los medios (Guitelman, 2006).

En el primer programa⁹, la cámara comienza enfocando una ventana grande con dos macetas. Se escuchan los ronquidos de Rito e inmediatamente la voz del titiritero llamándolo porque tiene que salir al aire: “el programa ya empezó”, le dice. Rito duerme adentro de una valija y después del llamado, se asoma y pregunta: “¿qué programa?” (mirando a la cámara). Titiritero hace varios intentos para que Rito se despierte, lo asusta diciéndole que si no se levanta la gente se va a aburrir y apagará el televisor. Y Rito responde: “Y bueno, que la apaguen, ¡así sigo durmiendo!”. “Está bien, pero vos qué vas a hacer, ¿acaso el único que trabaja soy yo?”. *Rito* finalmente sale de su valija y responde el pedido presentando al televidente “su mundo”: su ventana, su casa, sus macetas, sus flores y su barrio.

La siguiente escena gira en torno al gusano que abre la ventana de su casa-zapato para limpiarla y luego Rito, ante la insinuación de la Pochi que le ha dicho que su casa está sucia, “me parece que hace un mes que se viene olvidando de limpiar... y usted, ¿no sabe que la gente que tiene la casa sucia como la suya, se enferma?”. Para congraciarse con ella, comienza a tirar cosas por la ventana (cucharones, latas, un sombrero y otras cosas ridículas) pero una cacerola cae en la cabeza de su enamorada. Titiritero le trae un tacho y le cuenta que a la basura hay que tirarla ahí adentro. Rito responde: “Viste, gusano, culpa tuya, además de limpiar, ahora tengo que guardar la basura”. Mientras tanto, Rito sigue contando cómo surgió su barrio, quiénes lo transitan (pasa el camión de la basura, pasa un cartero). De repente aparece enojada la perrita Pochi con la cacerola y le reprocha a Rito que es un maleducado, que se la tiró por la cabeza y se va muy enojada.

El gusano se ríe escandalosamente y Rito le dice: “De qué te reís, gusano, no te rías más, mirá que te tiro el zapato a la calle, ah, ¿no me creés? ¡Mirá que lo hago! ¡Así! (le tira el zapato por la ventana), ¿y ahora qué decís? ¡Mirá cómo me río! (risa forzada) ¡¡jua, jua, jua!! El gusano se larga a llorar, Rito se conmueve y llora también, con un llanto forzado y la situación se arregla cuando Rito súbitamente dice: “Gusano, los hombres no lloran”. (Lloran a dúo). Se inmuniza la situación cuando súbitamente dice: “Bueno está bien, voy a traer tu zapato”.

El perrito reproduce permanentemente esa cadena de autoridad que él vive contra sí como arbitraria y ante la cual reacciona sin ningún temor y con mucho ingenio para transgredir los límites y, al mismo tiempo, restaurar el orden. Rito reproduce con el gusano los mandatos que se

⁹ *Asomados y Escondidos*, “Libreto de un Primer Programa”, Teatro de Títeres El triángulo, (S/D) Archivos personales de Silvina Reinaudi. Fecha aproximada: Junio de 1977.

vierten sobre él; le hace saber su condición de inferioridad: es débil, chiquito e inofensivo, “da asco” (así le dice), vive en un zapato y no sabe hablar ni defenderse. La mayoría de las situaciones de la vida cotidiana que protagoniza Rito se resuelven con la marcha atrás de sus propios atropellos sobre el gusano; pero mientras tanto el humor se ha ocupado de escenificar esos atropellos. A través de diálogos y escenas en las que el títere confronta con el titiritero y se descarga sobre el gusanito, se pone en clave de muñecos un tipo de situaciones donde el ejercicio del poder sobre el más pequeño se reproduce hasta el absurdo, con marchas y contramarchas.

En ese juego con los límites, no hay moralinas; la resolución de los conflictos está más vinculada al descubrimiento de ese *otro* que interpela y que habita la diferencia en su corporalidad, en su lenguaje, sus códigos, etc. El poder, el autoritarismo, la crítica a las normas y a su arbitrariedad, la crítica a los roles femeninos y masculinos, a los buenos modales, a las normas de higiene, la explotación laboral, la desacralización de temas religiosos, la crítica a la sumisión a las reglas disciplinares, son solo algunos de los temas que indirectamente, en escenas de la vida cotidiana y en el marco de “un juego de niños” que también involucró a los adultos, dieron unidad a los capítulos.

Los dos artistas que conducían el programa recordaron en una entrevista que en ocasión de vísperas de la navidad de 1977, se hizo una función en vivo¹⁰. El título del capítulo era: “No asesinen las malas palabras”. El Titiritero le prohibía decir a Rito la palabra “moco”. La prohibición era el tema de ese capítulo, frente a un grupo numeroso de niños, las autoridades del canal y el Cardenal Monseñor Primatesta. Luego de un pesebre viviente, durante la obra Rito cantó: “Esta noche es Nochebuena y mañana es Navidad, y el que no tenga pan dulce, por pobre se joderá”. “Ahí viene la vaca por el callejón trayendo la leche para ese chico dios”.

Detrás de ese aparente error, en el que un títere hace un giro inesperado y le cambia la letra del original villancico, se modifica el sentido al tradicional villancico, dejando entrever la otra cara de ese relato (la pobreza de ese “chico Dios”). La escena sigue su clima festivo de cántico colectivo y popular, pero queda a la vista y al mismo tiempo agazapada una mirada crítica e irreverente hacia uno de los personajes simbólicos más sagrados en el contexto de una ciudad católica y conservadora, bajo un régimen militar.

¹⁰ Entrevista personal realizada a Carlos Martínez y Silvina Reinaudi, el 3 de febrero de 2011, en Buenos Aires.

Asomados y Escondidos fue creciendo e incorporando a otros actores en el elenco. El público le dio el apoyo y ganó una gran popularidad mientras estuvo en el aire. La nota distintiva del programa fue que acentuó un rasgo de los personajes que encarnaban los niños (títeres: dos perritos [Rito y Pochi], un gusano y una pulga): la rebeldía. Asimismo, los adultos también eran protagonistas de una mirada renovadora de estas situaciones. Esta apuesta estaba fuertemente emparentada con la actitud crítica que se había gestado en numerosas expresiones artísticas y culturales de aquellos años previos al golpe. Las autoridades del canal no tardaron demasiado en advertir el costado crítico de este aparentemente ingenuo programa. Al día siguiente que secuestraron al hermano de Silvina Reinaudi en 1978, *Asomados y Escondidos* fue dado de baja en la programación.

¿Cómo fue posible que por un canal de aire que llegaba a una gran población infantil de la ciudad de Córdoba un títere de goma espuma encarnara la resistencia contra el mundo adulto, en contraste con la imagen del niño “modelo” que otros medios imponían? ¿Cómo fue posible que un programa de producción local enfrentara en el plano de lo ficcional a un sistema autoritario, refiriendo indirectamente la arbitrariedad de ciertas normas sociales del contexto? ¿Cómo se explica que por las grietas de los aparatos disciplinadores por excelencia del poder militar (los medios masivos) se formaran vasos comunicantes con aquellas producciones que en los años anteriores al golpe abrieron una vía de conexión del mundo adulto con el mundo de los intereses y de la cultura de los niños y al mismo tiempo contribuyeron a diluir los límites de los universos simbólicos de “lo infantil” y lo “adulto”?

Creemos que el humor —en los diálogos, los movimientos escénicos, el manejo de los objetos y del resto de los lenguajes artísticos que se conjugaban frente a cámara— fue un camuflaje que hizo posible la continuidad de lo que se venía desarrollando desde hacía una década en Córdoba en materia de propuestas artísticas para niños y había sido víctima del golpe de Estado. Tenían en común el manejo ecléctico y la “contaminación” productiva entre lenguajes artísticos, el cruce de registros y por sobre todo la riqueza de las fuentes de las que se valían: la literatura infantil (los clásicos y las renovaciones de los años sesenta y setenta), las tradiciones del humor en el cine y en el teatro, el folklore, la música, entre otras.

Si tenemos en cuenta los estudios sobre los programas cómicos de la televisión argentina¹¹, *Asomados y Escondidos* no entraría en las periodizaciones propuestas, principalmente por pertenecer al rubro “infantil”. Sin embargo, desde una perspectiva que estudia específicamente lo cómico en televisión, podemos reconocer algunas coincidencias propias del lenguaje televisivo y su modo de producir sentidos.

El programa que aquí estudiamos fue emitido en vivo; esta modalidad fue un condicionante técnico que afectó la recepción y los modos de producir sentidos. Por un lado, la imposibilidad de grabar los programas obstaculizó la edición de las escenas, lo que descartaba, por ejemplo, la inclusión de flash backs y otros recursos del cine y de los programas grabados y editados. Pero, por otro lado, esa situación favoreció un tipo de experiencia en la recepción de los televidentes que recuperaba, en clave “asomada y escondida”, el modo de comunicación propio del teatro para niños.

“La representación del directo televisivo es al mismo tiempo presentación, lo que le otorga a sus referentes un estatuto más real que los representados en el cine y el grabado televisivo, pero menos real que los que conforman las prácticas sociales” (Fratlicelli, 2012). En el contexto de los años del miedo y el terror, la reclusión en los hogares fue sinónimo de supervivencia, una manera de guarecerse. En ese hábitat de relativa protección que produce la televisión al funcionar en el interior de las casas, fue posible un tipo de experiencia que retomaba lo teatral aunque en otro sentido: habitar el mismo presente, aunque no el mismo espacio (como en el convivio teatral¹², Dubatti). Quienes veían por la pantalla del canal 10 al perrito Rito, sabían que él estaba ahí presente, lo sentían/veían vivo, hablando y moviéndose, mirándolos cuando el personaje miraba a la cámara. Este efecto del “directo televisivo” contribuyó con la identificación de los niños, ya que daba la sensación de tenerlo al personaje ficcional actuando y mirando al televidente muy cerca.

Por otro lado, su condición de directo televisivo hacía que lo imprevisible actuara como componente importante en el guión, lo que le daba cabida a las improvisaciones de los artistas, así

¹¹ Damián Fratlicelli investiga la historia de los programas cómicos en Argentina (2012).

¹² “El acontecimiento convivial. Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. “se produce la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo”” (Dubatti, 2005).

como a una narración condicionada por lo sintagmático: el final cada capítulo dejaba abierto el comienzo del siguiente (insinuando algún elemento o situación).

Todos estos elementos que hemos señalado contribuyeron a un programa televisivo para niños que ofrecía una visión desenfadada de la infancia y dejaba atrás la imagen idealizada del niño –de los manuales, del Billiken, de algunos cuentos–, para rescatar lo indómito de su identidad como paradigma de “lo otro”, asumiendo la asimetría constitutiva de la relación adulto-niño como una distancia cultural desde otras dimensiones simbólicas y estéticas. El humor, que apelaba a diversos lenguajes, y los combinaba de manera que se hacía difícil reducirlos a una comprensión unívoca, fue la operación general que no solo permitió la legitimación del juego, de la poética de la imaginación y de la fantasía, sino principalmente la representación de la rebeldía infantil como bastión de la libertad. Es decir, un humorismo que ponía en primer lugar el aspecto más político de su función social: el que lo liga a la libertad.

A manera de cierre

En el lenguaje del clown contemporáneo de *Payasos en familia*, asistimos a una experiencia que nos recuerda a algunas de las reacciones del Perrito Rito ante las normas, en aquel programa televisivo: la irreverencia. En esta obra de teatro cordobesa, el juego de poder se desnaturaliza apenas entramos a la sala, aún antes. Los espectadores de esta obra suelen dar un paso en falso si no están previamente advertidos del juego al que son invitados desde un primer momento, ya que para entrar en la sala se deben resignar a aceptar una de las dos opciones: frente a escena o detrás de escena. La primera sensación que le asalta a un espectador “común” es que el destino le jugó una pasada: desde el momento que pagó la entrada, empieza a hacerse preguntas y a dudar: ¿veré otra obra, la misma, una parte? ¿Qué me estaré perdiendo?

El folleto le previene al espectador que se trata de una versión de *En familia*, de Florencio Sánchez; sin embargo, la cuota realista que promete la reminiscencia del texto original, se da de “narices” contra una escenografía que apenas es un biombo con unos dibujos y algunos pocos trastos desmesuradamente pequeños. La careta payasa de esta versión no demora en arrojarle diálogos plagados de lamentos de una madre, los reclamos de un padre, las culpas de un hermano, los caprichos de una hermana, las buenas intenciones de una nuera. Pero por las grietas del guión

de base y entre la austeridad del mobiliario, se va asomando un lenguaje otro, a contramano, improvisado, hecho cuerpo propio en cada payaso, cargado del aquí y el ahora que hace que el público se sienta en comunidad con ellos.

El conflicto de la obra es del orden de la miseria a la que han llegado los personajes y la desgracia a la que se dirigen; sin embargo, se invierte el efecto buscado por aquel teatro que aún creía en la distancia ejemplificadora y aleccionadora. Esta singular versión cuestiona el sistema lógico que la engendró; por lo que el fracaso no es motivo de angustia, sino de risa. El humor que caracteriza a esta obra está cargado de la emotividad y el desparpajo de un mundo menos disciplinado, como el que viven los niños en algunas situaciones de juego. Así, ofrece al espectador una sensación de estar adentro de ese juego, en el que es posible olvidar por una hora y media el mundo previsible y adulto al que pertenecemos, poniéndole cuerpo, movimiento y palabras al peso de lo real.

La primera sonrisa que esbozamos cuando recién llegamos al mundo, es un hecho histórico en nuestras vidas y por lo tanto muy festejado por nuestros padres. Es una señal de reconocimiento y de interacción con los otros; nos hace pensar que se trata de un momento difícil de definir pero que podríamos esbozar como una felicidad que acaso vamos perdiendo a medida que cumplimos años. Se trataría de un estado asociado al placer, lejos de la conciencia del mundo al que nos ha tocado llegar. Esa sonrisa se irá transformando en risa, a medida que nos “sujetamos” a las normas sociales que indefectiblemente nos llevarán a la adultez. Ese enigmático proceso suele ser pensado como un camino lineal, que va dejando atrás las experiencias que vivimos como niños.

Cuando nos detenemos en la cultura de la infancia (principalmente en su desarrollo más comercial) solemos creer que se trata de un universo que ya hemos abandonado, gracias a que somos adultos pensantes y serios: algo lejano, menor, predecible y apresable racionalmente. Sin embargo, más allá de la experiencia de los sujetos en relación a dicha etapa de la vida, es en esa zona donde crece un tipo de humorismo que atenta contra las etiquetas de la edad y hace de la niñez un territorio indómito, donde habita algo inapresable desde el punto de vista del sentido unívoco. Donde es posible una manera de pensar el mundo que desborda lo que hemos construido como el conocimiento racional, comprensible y que no se limita a decirle algo a los niños, sino que integra un patrimonio que no respeta edades: el de la cultura humorística.

La distancia entre estas dos producciones es a todas luces muy grande: las separan cuarenta años de diferencia; fueron pensadas para dos públicos de diferentes edades; dos lenguajes que comparen lo escénico, pero uno en pantalla, el otro en vivo. Durante su análisis he pensado en que en ciertos procedimientos que se ligan con el cuerpo y con el absurdo, se hace posible un vínculo, una vuelta a la experiencia infantil por la vía del absurdo, lo indomable de su lógica y un tercer aspecto que resulta central.

Asomados y Escondidos y *Payasos en familia* hicieron posible experiencias placenteras, en las que la risa y el juego –el ADN de lo infantil– fueron el principal vertebrador del resto de las tradiciones. Macedonio Fernández, el reconocido escritor, en su ensayo *Para una teoría de la humorística*¹³ desarrolló ideas claves para pensar aquello que se juega en los bordes del sentido. Allí criticó las teorías del humor elaboradas por sus predecesores porque explicaban el mecanismo psicológico, la técnica o el procedimiento de lo cómico, pero no el signo afectivo que es lo que caracteriza a la risa. Para él la felicidad es lo esencial de estos sucesos, la naturaleza del signo afectivo del placer cómico. Para pensar en un humor que no reconoce edades, retomo algunos de sus aportes para seguir pensando en la hipótesis de nuestro trabajo: la unión de hedonismo, actitud lúdica y absurdo, como vías para abolir la causalidad, el tiempo y el espacio. “Hacer tambalear la razón, romper el condicionamiento lógico que regula el universo y limita el espíritu, permite “libreposibilidad” a la vida” (Cortina, 1972: pp 37 a 45).

Bibliografía

Benjamin, Walter (1989) *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Carli, Sandra (2006-2007) “Notas para pensar la infancia en la Argentina. Figuras de la historia reciente”. En revista *El monitor de la educación*, N.º 10, Revista del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, Argentina.

¹³ “Incorporada como sección de *Papeles de Recienvenido y continuación de la Nada*, edición 1944 y no republicada en la edición 1967” en: Flores, Ana (2009: 16).

Cortina, María Teresa (1972) “De humorismo a la metafísica: El zapallo que se hizo cosmos”, Boletín del Instituto de Literatura, La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, N.º 32, 1972, pp 37 a 45.

Cresta de Leguizamón, M. Luisa (1984) *El niño, la literatura infantil y los medios de comunicación masivos*, Plus Ultra, Buenos Aires.

Devetach, Laura (1991) *Oficio de palabrera*, Colihue, Buenos Aires.

Díaz Röner, M. A (2000) “Literatura infantil: de “menor” a “mayor””, en Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 11, Emecé Editores, Buenos Aires.

(1996) “Breve historia de una pasión argentina: la literatura para niños”. En revista *La Mancha*, N.º 1, julio, Buenos Aires.

Dorfman, A y Mattelart, A (1986) *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Dotro, Valeria (1999) “Televisión infantil y construcción del niño televidente entre 1960 y 1990. Del Capitán Piluso a Chiquititas” en Carli, S. (dir/comp.), *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada a las transformaciones recientes de la Argentina*, Stella/La Crujía, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge (2005) “Cultura teatral y convivio”. En revista *Conjunto*, N.º 136, Casa de las Américas, Cuba. Disponible en: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>

Fobbio, Laura (2010) “El nuevo teatro cordobés y el niño como espectador activo”. En revista *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N.º 11, Año 6, julio, UBA, Buenos Aires. Disponible en:

<http://www.telondefondo.org/home.php>

(2009):“El nuevo teatro para niños del Libre Teatro Libre: juego, crítica, humor y transgresión”, en Actas del VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas/2009, CIFFYH, SECYT, UNC. Disponible en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro>

Flores, Ana Beatriz et al (2009) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra Editor, Córdoba.

Fratlicelli, Damián (2012): “Lo cómico, el directo y la ficción. Las modalidades de enunciación de los programas cómicos en vivo”. En *Imagofagia. Revista de la Asociación argentina de estudios del cine y audiovisual*, N.º 5, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Invernizzi, H- Gociol, J (2003) *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Eudeba, Buenos Aires.

Guitelman, Paula (2006) *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Larrosa, Jorge (2000) "El enigma de la infancia" en *Pedagogía Profana*. Ediciones Novedades, Educativas, Buenos Aires.

Lypp, María (s/d): “Origen y función de la risa en la literatura infantil”, en Colección clave sobre historia, crítica y teoría literaria infantil Banco del Libro, s/d, Caracas.

Montes, Graciela y Machado, Ana María (2003) *Literatura infantil. Creación, censura y resistencia*. Sudamericana, Buenos Aires.

Montes, Graciela (1990) *El corral de la infancia. Acerca de los grandes, los chicos y las palabras*. Libros del Quirquincho, Buenos Aires.

Pujol, Sergio (2002) *La década rebelde. Los años sesenta en la Argentina*. Emecé, Buenos Aires.

Moreira, Cristina (2007) “La voz del clown: cóctel de letras”, en Pelletieri Osvaldo *Huellas escénicas*, Galerna, Buenos Aires.

Humor y literatura

Concepciones de literatura en la escritura de Rodrigo Fresán. Una lectura de la parodia en el “Descenso a los cielos (Un exorcismo)” de *Vidas de santos*

Dana Botti*
danabotti@gmail.com

Resumen

La escritura de Rodrigo Fresán, en sus diferentes manifestaciones (textos literarios, ensayos críticos, etc.), explicita una reflexión sobre la diferenciación entre lo que es literario y lo que no lo es. En este trabajo, pretendemos leer ese cuestionamiento en el relato “El descenso a los cielos (un exorcismo)” de su libro *Vidas de santos*. Creemos que en este texto la concepción de lo literario se construye de manera humorística. Tomando como base los aportes de Ana B. Flores sobre las políticas del humor, consideramos que la pregunta sobre lo literario en estos textos es respondida con otra pregunta que recoge en sí las ideas de aura propuesta por Walter Benjamin y la de géneros de la cultura industrial, entre otras. Así, la literatura no encuentra aquí una definición específica, sino una apertura. A la vez que la afirma, la carga de misterio y de la inaccesibilidad de lo literario, cuestiona estas características y construye a este último desde una mirada irónica y cínica. De esta manera, y a diferencia de otros textos del autor en los que la perspectiva se cierra en una opinión, el humor permite abrir caminos de pensamiento y cuestionamientos sobre el arte literario como abstracción.

Palabras clave: Literatura –Parodia – Aura – Narrativa argentina – Rodrigo Fresán

* Licenciada en Letras, Profesora Responsable de Literaturas Europeas, Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes, San Luis.

Uno

Vidas de santos.

Ya desde el título, se plantea una línea de lectura en la que nos interesa detenernos: la del discurso religioso. Si los santos, para la cosmovisión judeocristiana, pertenecen a la esfera de lo sagrado, cabe preguntarnos, entonces, qué es “lo sagrado” en la escritura de Fresán. Si pensamos en otros textos (textos críticos, sus prólogos a las novelas de la colección *Roja y Negra* que dirige, entrevistas¹), la inquietud sobre lo que es literario y lo que no parece impregnarlo todo. Desde nuestra lectura, creemos que en su pensamiento la literatura es justamente eso, lo sagrado, lo presente en todos lados. De esta manera, es posible que lo sagrado migrara en esta proposición que sirve de título al libro desde los santos hacia sus vidas. La escritura de sus vidas. ¿La escritura?

Tal vez sea inevitable en este devenir de pensamiento recuperar la idea de *aura* de Walter Benjamin:

El modo original de la inserción de la obra de arte en el contexto de tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio, primero, de un ritual mágico y, luego, de uno religioso. Ahora bien, es de una importancia decisiva que este modo de existencia aurático de la obra de arte no se separe totalmente de su función ritual.

La definición de aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar” no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra de arte en categorías de percepción espacio-temporales. Lejanía es lo contrario de cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaccesible. De hecho, la inaccesibilidad es una cualidad fundamental de la imagen cultural. Por su naturaleza es “lejanía, por cercana que pueda estar”. La cercanía, a la que se le puede sacar su materia, no perjudica a la lejanía, a la cual preserva después de su aparición (Benjamin, 2009: 94).

¹ En una entrevista para *Infobae*, afirma irónicamente “le rezo al Dios de la Literatura” (Fresán en Boullosa, 2014).

De esta explicación de Benjamin, nos detenemos en algunos detalles que consideramos productivos para pensar este concepto en relación con el análisis del relato de Fresán. Por un lado, el aura de la obra de arte está emparentada directamente con su función ritual mágica y religiosa. Por otro, es la manifestación de una lejanía. De esta manera, materializa algo que es inaccesible. Y, a la vez que lo manifiesta, reafirma su inaccesibilidad, la preserva. En la escritura de Fresán, la literatura es construida como un misterio, una lejanía. Inaccesible, solo puede manifestarse en una materialidad que, aquí, replica esa lejanía en el intento de mostrarla.

Dos

Paralelo al título, en la tapa², se reproduce un fragmento del mural de Andy Warhol *The Last Supper (The Big C)*. En este fragmento, el Jesucristo de “La última cena” de Leonardo Da Vinci y motos Harley Davidson son reproducidos en serie a través de la serigrafía. Consideramos que este paratexto trae aparejados otros indicios para nuestro análisis.

Por un lado, nos detenemos en el carácter “en serie” de las reproducciones. Lo “en serie”³ puede leerse como una demostración del procedimiento de la parodia. La parodia re-produce, replica, repite, un texto otro en un contexto otro, con variaciones que renuevan su lectura.

Ahora bien, nos preguntamos de qué manera lo “en serie” se traslada a la literatura. Pensando en la colección *Roja y Negra*, de novela policial, arriesgamos la hipótesis de que la producción en serie en la literatura coincide con la idea de los géneros de la cultura industrial. Creemos que la postura de Fresán en relación con estos géneros coincide en cierta forma con la del pop art. Hay en Fresán una parodia ambivalente que se burla y, a la vez, homenajea ciertos géneros, por ejemplo, el policial.

Delimitemos, antes que nada, el concepto de parodia. En este trabajo, nos basaremos en los aportes de Linda Hutcheon (1992), para quien:

²Todas las ediciones hasta la última de 2007 reproducen el mismo fragmento del mural.

³Además de la ambivalente (hoy, después de tanta crítica sobre el *pop art*, hasta parece obvia) crítica a la sociedad de consumo y a lo industrial.

La parodia no puede tener como ‘blanco’ más que un texto o convenciones literarias. El origen etimológico de la palabra parodia refuerza esta especificidad textual de género. La raíz *odos* del término griego *parodia*, significa “canto”; de donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. Es tal vez por eso que uno de los dos ha sido descuidado por la crítica. A partir del sentido más común – el de *para* como “frente a” o “contra”–, la parodia se define como “contra-canto”, como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. Ahora bien, en griego, *para* quiere también decir “al lado de”, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste. Este significado segundo –y desatendido– del prefijo autoriza, como lo veremos, a la extensión del alcance pragmático de la parodia. (...) Aunque el *ethos* paródico marcado como respetuoso, se parece más a un homenaje que a un ataque: hay siempre esa distancia crítica y esa marca de diferenciación que existe también en el *ethos* marcado como peyorativo (Hutcheon, 1992: 177-182).

De este trabajo, nos interesa recuperar la explicación sobre la etimología del prefijo de la palabra. De esta manera, podemos pensar dos formas de la parodia que consideramos productivas para el análisis de la escritura de Fresán. Desde nuestra lectura, la parodia en *Vidas de santos* funciona a la manera de un juego en el que hay textos construidos como “contra-canto” y otros a los cuales se homenajea.

Por otro lado, consideramos que otra característica del pop art es el humor. Por lo mismo, creemos oportuno detenernos en la conceptualización de humor propuesta por Ana B. Flores. Desde su lectura de las políticas del humor, lo define como:

una pregunta a la respuesta (...). Si el humor cuestiona las respuestas a la ley, pero no rompe con la ley vigente para instalar otra, ni mucho menos le obedece dócilmente ni cuestiona a fondo su estatuto de ley, se ubicaría en la posición de una política libertaria. 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 esto haría virar su posición a la de la producción de una nueva ley que cerraría los múltiples itinerarios libertarios (Flores, 2000: 17-18).

En este sentido, creemos que la parodia de los géneros de la cultura industrial en la escritura de Fresán se para sobre una política humorística y, por ende, libertaria. El humor, en este caso, proporciona esa ambivalencia, ese lugar móvil desde el cual la diferenciación entre una parodia homenaje y una burlesca queda obsoleta, de la misma manera que la idea de crítica de la sociedad de consumo lo es desde la construcción del pop art.

Pero esa ambivalencia, ese “lugar móvil”, no solo es la base de la construcción de la parodia de los géneros de la cultura industrial, sino que también es desde donde se construye lo literario como sagrado, como lejanía inaccesible. Lo literario es construido como una lejanía, pero a la vez, la propia concepción de la escritura es mirada desde el humor. Así, la propia concepción de literatura es homenajeada y burlada al mismo tiempo.

Por último, la mezcla en el mural de la imagen del Cristo de Leonardo y las motos Harley Davidson son un gesto que degrada⁴ la imagen religiosa al plano material de las motos, de la misma manera como todo aquello que se relaciona con la religión católica será degradado a lo largo de todo el libro.

Tres

El relato “El descenso a los cielos (Un exorcismo)”.

Notamos, en primer lugar, una inversión de los valores propuestos por la cosmovisión judeocristiana en el título del relato⁵. Desde esa visión de mundo, la ubicación del cielo es arriba del mundo de los hombres y la del infierno es abajo. Además, la frase “el descenso a...” es parte de la oración “Credo” que forma parte del ritual de la misa católica. Aquí se refiere al descenso a los infiernos por parte del Cristo, después de su muerte y antes de su resurrección, para salvar las

⁴ Mijaíl Bajtín define la degradación como “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 1994: 24).

⁵ La noción de “relato” debe revisarse en relación con el género en el cual ubicamos este libro. Se puede establecer una discusión sobre si se trata de una recopilación de cuentos o, como insinúa su autor en el epílogo “Estado de gracias” al referirse a la idea origen del texto, una “novela desarticulada” (Fresán, 2007: 391). En este trabajo, no nos detendremos en esa discusión, pero queda asentada.

almas inocentes del infierno. En el caso del relato, quien intenta salvarse del infierno es el narrador/escritor de la biografía de Sebastián Coriolis.

En una etapa más avanzada de la lectura encontraremos que el exorcismo pretende ser el relato mismo. La escritura del relato sería el exorcismo que le permite al narrador despegarse del recuerdo de Sebastián Coriolis. Hay aquí una especie de paradoja: la escritura pareciera fijar la memoria más que lograr el olvido.

Al margen de eso, la práctica de escribir se erige como una especie de ritual mágico. Hay en ella algo de misterio y algo de poder, ambos inexplicables. En este sentido volvemos al concepto de aura como “manifestación de una lejanía”. La relación entre el ritual (la escritura) y el efecto deseado (el olvido, el exorcismo) es inextricable. El ritual manifiesta la lejanía de ese efecto, por eso es mágico. No es casual que el ritual, misterioso y mágico, sea justamente la escritura. Hay un indicio, creemos, de arte poética en esto.

El recorrido por la biografía de Sebastián Coriolis significará, entonces, para el escribiente de esta historia, un exorcismo. Contar la historia implica un ejercicio necesario para poder olvidar. La escritura es entonces un amuleto, un “objeto” mágico. Y el ejercicio del olvido es construido de manera paradójica: la escritura, pensada funcionalmente, fija y da cierta “durabilidad” a la memoria. Desde este lugar, la paradoja puede considerarse un factor que resta seriedad al relato. Una especie de actitud irónica⁶ a partir de la cual se construye esta escritura y que, desde nuestra perspectiva, es un indicio de cierta estructura humorística que adopta el texto. Entonces, nos preguntamos en qué detalles emerge esa estructura. Intentaremos rastrear algunos de esos indicios a lo largo de este trabajo.

⁶“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 a la intersubjetividad como concepto descriptivo de las acciones irónicas y por ende, en el problema de la *intención* irónica” (Gómez en Flores, 2009: 128).

Cuatro

Los agentes de policía son dos. Los agentes de policía siempre deben ser dos para que así puedan mantener conversaciones policiales mientras esperan, resignados, a) el fin del enigma, b) el comienzo del espanto, c) nada (Fresán, 2007: 39).

En el tercer párrafo del relato, ingresa el policial como formato, como esquema a partir del cual se escribe. El texto se vuelve sobre sí mismo para explicitarse como parte de esa tradición. Pero sobre todo, hay en este gesto una referencia a los géneros de la cultura industrial en general. Podemos pensar en estos géneros como la forma literaria de la producción en serie.

Sin embargo, cabe preguntarnos si este relato es un policial. En el policial clásico, el protagonista es el detective, el relato recorre el camino de la investigación y el enigma se resuelve a partir de la aplicación del método lógico. En este relato, Sebastián Coriolis es un asesino serial. Pero este no es el móvil del relato ni de la investigación que lleva a cabo el narrador. Como señalábamos antes, el relato es la reconstrucción de la biografía del protagonista con el objetivo de olvidar. Desde casi el principio sabemos que es este el objetivo, pero no sabemos qué es lo que quiere olvidar el narrador. Al final, encontramos de manera difusa que el objeto del olvido es el asesinato de Coriolis en manos del mismo narrador. El exorcismo que busca este narrador/escritor es, más que del “demonio” Coriolis, de sí mismo, de su “culpa”, una especie de expiación.

Entonces, finalmente, el relato sí es la reconstrucción de un crimen, un crimen que hasta el desenlace es un enigma en sí mismo. Hay entonces una condensación de los elementos constitutivos del relato policial clásico, pero están todos presentes en una narración que tiene el foco puesto en la escritura. La escritura, más que el método lógico del policial clásico, es la que posibilita “desanudar” ese enigma, exorcizarlo.

Cinco

No recuerdo –seguramente nunca lo supe– el nombre de aquel que dijo algo acerca de que la simple invención, después de todo, es el principal objetivo del arte más complejo; y que uno de los grandes placeres del artista reside en convertir lo inaceptable en creíble con los ademanes exactos que utiliza un pintor desorejado para construir atardeceres demenciales, con la cínica precisión utilizada por un experto escriba para invocar, convincentemente, la fría miel de ectoplasma con que se viste un espectro. Hacer creer: de eso se trata y de eso se trató y se tratará siempre. En el principio era el Verbo y el Verbo era «creer» (Fresán, 2007: 42).

Pareciera que la búsqueda de la “simple invención” implica un trabajo específico y, en cierto modo, inextricable. Entre los ademanes exactos y los atardeceres demenciales hay un camino de misterio (¿acaso las formas como trabaja Dios?). Más bien, la exactitud de los ademanes es el misterio. Esa exactitud es del orden de lo mágico, la manifestación de una lejanía, en palabras de Benjamin.

La calidad de “experto” del escriba parece pertenecer a otro orden de cosas. El experto es el experimentado, el que sabe porque ha hecho, porque pasó la experiencia. Al parecer, la experiencia del escriba es la práctica de la escritura misma.

En el medio de estos dos, el verbo “creer”. Más específicamente, “hacer creer”. El camino entre la experiencia (la experimentación) de la escritura y el convencimiento de la invocación al espectro se encuentra en la invención calificada irónicamente como “simple”. La relación que establece el lector con el espectro al cual se invoca es del orden de la creencia, no existe una lógica que transitar, sino que, como es un misterio, es una cuestión de fe. Pero esa fe no es un don propio del lector como en el caso de la fe de la religión judeocristiana, sino que es un mérito de la escritura misma. Es la escritura, con sus ademanes perfectos, la que es capaz de hacer creer. Hay allí un don particular e inescrutable, una lejanía.

Hasta aquí, entonces, el relato del espectro como objeto de fe coincide en parte con el discurso religioso. Pero, a diferencia de la fe religiosa, la fe de la literatura es un efecto, la creencia es “hecha”, fabricada por ademanes perfectos creados por un experto. Un experto que puede lograrlo con una precisión cínica. En este cinismo, creemos, se instala la estructura humorística.

En relación a esto, consideramos oportuno recurrir a las palabras de Alejandro Dolina al respecto:

El humor sirve para sentar una ráfaga de cinismo. El cinismo es quizá rastrear el desatino, y en ese sentido me gusta, ya que ventila las demasiadas seguridades del escritor. Aquél que está demasiado seguro, pontificando, y está poniendo en sus personajes frases de una filosofía demasiado expuesta y pétrea hace bien cada tanto en ventilarlas con cinismo (Dolina en Iannuzzi, 2007).

El cinismo es, entonces, el posicionamiento político en un lugar móvil, un lugar de cuestionamiento de la ley, especialmente cuando se trata de una ley (una seguridad) del propio escritor.

El misterio de la exactitud de los ademanes y de la posibilidad de “hacer creer”, esa lejanía, es puesta de manifiesto desde una mirada cínica. Hay a la vez un aval de ese misterio y cierta sorna en la forma de manifestarlo. Como la risa carnavalesca⁷, a la vez que se afirma el misterio del procedimiento de la invención, se lo niega a través del cinismo.

Sebastián Coriolis, fría miel de ectoplasma con que se viste un espectro, si estás ahí, hónranos con la infinita gentileza de dar tres golpes sobre una bien sintonizada mesa de cedro (Fresán, 2007: 48).

En este fragmento, encontramos varios de esos detalles que hacen a la estructura humorística. En primer lugar, la puesta en texto del recurso recientemente explicado: la invocación cínica, precisa y convincente de un fantasma. En segundo lugar, la hipérbole en el verbo “honrar” y el adjetivo “infinita” para referirse a la gentileza del espectro. En tercero, la prueba de la presencia del espectro con tres golpes sobre una mesa de cedro “bien sintonizada”. Esta adjetivación puede leerse como una forma de subrayar, a partir de la degradación, el clásico pedido al espectro del género de terror de comprobar su presencia con tres golpes en la mesa desde la cual se lo invoca.

⁷“Esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, 1994: 17).

La “sintonización” de la mesa se remite a su calidad sonora, una cualidad material del objeto que funciona como medio para la conexión con lo espiritual.

Desde nuestra perspectiva, esta invocación se construye como una parodia ambivalente: anteriormente, el narrador/escritor manifiesta el cinismo de esa invocación en un sentido general. Sin embargo, el personaje de Sebastián Coriolis no es construido desde el cinismo. Es precisamente el fantasma que genera en el narrador la escritura del relato. Es una especie de musa.

Seis

A lo largo del relato, hay dos escenarios que se destacan y se vuelven recurrentes: los aeropuertos y los *shopping centers*. Lugares “no-lugares” que se caracterizan por ser escenarios contruidos a la manera de lo que se fabrica en serie, lugares que son más o menos el mismo en cualquier parte del mundo.

En el encuentro de Sebastián Coriolis con Jesucristo (J. C.), se refieren estos dos espacios. Cuando aparece Jesucristo, hay “un perfume de aeropuerto” (Fresán, 2007: 49). El perfume parece ser un elemento constitutivo de las apariciones desde la cosmovisión judeocristiana: cuando aparece la virgen, según el credo popular católico, el ambiente huele a rosas; cuando aparece el diablo o sus secuaces en las películas de terror, hay olor a podrido. El giro en la escritura de Fresán consiste en que el perfume de la aparición de J. C. es un aroma artificial, como lo es también lo fabricado en serie.

Luego, J. C. le dice a Coriolis que el Cielo se parece a un *shopping center* (Fresán, 2007: 51). El espacio sagrado por excelencia para la cosmovisión judeocristiana se construye, en boca del personaje, como un espacio cuyas características se repiten en cualquier lugar del mundo. Además, su función principal es mercantil, es también denominado “paseo de compras” o, siguiendo una traducción más o menos literal del inglés, un “centro de compras”. De la misma manera, la producción en serie tiene una función principalmente mercantil. Entra así el mundo del mercado en el relato.

Sebastián Coriolis es un asesino (también) en serie. Los lugares elegidos para cometer sus asesinatos son *shopping centers*. En estos lugares, en escaleras de emergencias más específicamente, mantiene relaciones sexuales con sus víctimas y, de esta manera, les inocular un virus. Ese virus se dispersa por el mundo gracias a que es comisario de a bordo de una aerolínea y lo hace en los distintos destinos que visita.

Por este motivo, el narrador/escritor afirma que ama los *shopping centers* desde que intuyó “que en alguno de ellos estaba la clave para desarmar a ese Armagedón llamado Sebastián Coriolis” (87).

En su ensayo “La parte inventada”, Fresán afirma: “la práctica de la literatura es, finalmente, la forma más sencilla de no estar en ninguna parte. O de estar en ese lugar que está en todas partes” (Fresán, 2012: 3). Debemos preguntarnos ahora en qué se diferencia ese lugar que está en todas partes de aquellos que, en todas partes, se construyen a imagen y semejanza de uno (o a imagen y semejanza entre sí).

Hemos analizado esta construcción de lo sagrado emparentado con esos espacios indiferenciados, esa especie de no-lugares. Creemos que la diferencia entre esta construcción en el relato y la afirmación en el ensayo radica en el *ethos* irónico sobre el cual se basa la primera. La degradación de lo que se construye como sagrado desde la cosmovisión judeocristiana lo tiñe de ironía.

Desde nuestra lectura, en comparación con lo que leemos en el ensayo, lo sagrado de la religión católica se construye en este relato como un antónimo de la escritura. La práctica de la literatura, en el relato y también en el ensayo, es construida con un halo de misterio, una abstracción, un ideal. Emparentada con lo mágico por su construcción como ritual (exorcismo), la literatura es la manifestación de una lejanía. Pero también es, al mismo tiempo, no lugar y ubicuidad.

Daniel Link, en su artículo “Orbis Tertius (La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital)”, propone una idea de la literatura (y del arte en general) a partir del artículo de Benjamin

citado, de la propuesta de Paul Valéry en “La conquête de l’ubiquité”⁸ (1928) y del relato de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941):

la literatura (el arte, en fin) se vuelve, en la época de la reproductibilidad digital, completamente ubicua, como quería Valéry. O, para decirlo como Borges: en este mundo *alternativo* (es decir, *posible*) que es Tlön, el arte no *es*, pero *hay* arte (55).

La definición de literatura que propone Fresán en su ensayo parece conciliar las lecturas de Benjamin y de Link. Si para Benjamin la reproductibilidad es una forma de sustraerse del aura⁹ y para Link es, casi en oposición a eso, la conquista de la ubicuidad deseada por Valéry; para Fresán la lejanía y la ubicuidad, el no lugar y todos los lugares, no está en una reproductibilidad del arte, sino en su práctica. Si la literatura es la manifestación de una lejanía, es porque esa lejanía, eso inaccesible, es la escritura misma, la práctica de escribir literatura.

Siete

Un mensaje de nuestro santo patrono y generoso patrocinador: Magic Pen, la milagrosa lapicera con luz incorporada. Magic Pen, el refugio del escriba insomne. Magic Pen, la espada flamígera para todo aquel que trabaja mientras la ciudad duerme. Magic Pen ilumina la oscuridad de la inocencia y alumbra la inspiración (Fresán, 2007: 56).

Fragmentos como este se intercalan a lo largo de todo el relato, a la manera del espacio publicitario televisivo. Aquí la ironía se construye a partir de la acumulación de características hiperbólicas. Y también de la mano de características pertenecientes a esferas desiguales y

⁸ Citado por Benjamin.

⁹“La autenticidad no es susceptible de ser reproducida” (Benjamin, 2009:87).

distantes entre sí. Su relación con la magia está explícita en su nombre, pero también se relaciona con lo sagrado de la cosmovisión judeocristiana: es santa y milagrosa. Además, es a la vez un espacio (“refugio”), un arma (“espada flamígera”) y sirve para iluminar.

El neologismo “inocurrencia” aporta otra humorada a la descripción. Una ocurrencia es una idea inesperada. El neologismo es a la vez una ocurrencia y una forma de escenificar la falta de palabras en el texto. El narrador/escritor parece no tener otra palabra para referirse, justamente, a la falta de palabras. Entonces, recurre en un guiño humorístico, a la ocurrencia del neologismo.

Por otro lado, la construcción del fragmento como una parodia del género discursivo publicidad nos lleva de nuevo al mundo de lo mercantil, de la misma manera que los *shopping centers* y la producción en serie. Y de la misma manera que los aeropuertos y los centros comerciales, este objeto mágico se construye desde la ironía.

Desde la ironía, esta escritura construye como antagónicos lo mercantil, lo que se fabrica en serie, de lo que podríamos denominar “sagrado”, algo así como el aura de la literatura. Pero este antagonismo solo podemos afirmarlo apoyándonos en otros textos de Fresán, como es el caso del ensayo citado.

Si bien podemos afirmar que la parodia de la publicidad es puramente burlesca, hemos encontrado en este relato la construcción del policial, por ejemplo, desde una postura más compleja que no podríamos clasificar claramente. Esa complejidad nos invita a pensar en la estructura humorística del relato, entendida como una forma de no sentar bases, sino de ubicarse en un lugar móvil frente a la ley sin imponer una nueva.

Entonces, ese antagonismo, la construcción de una concepción de lo literario de la que nos preguntamos en este trabajo, solo es posible de ser leído en un contexto, en la construcción de una constelación de textos que nos permitan sostener esta respuesta a una ley que es externa al texto y que rige y se infiere en otros textos del mismo autor.

Ocho

Después del beso y antes del final, Sebastián Coriolis miró hacia arriba y le preguntó a alguien: «Elí, Elí, lemá sabactani?». Después me miró y dijo «Nos volveremos a ver en el paraíso», y concluyó con un «Todo está consumado» (Fresán, 2007: 89).

En este fragmento, los parlamentos de Sebastián Coriolis son citas de parlamentos de Cristo en el relato bíblico de su muerte en los cuatro evangelios canónicos. Pero tanto el beso como cada parlamento son partes de distintos momentos del relato que el catolicismo denomina la Pasión de Cristo.

El beso que le da el narrador, antes de matarlo, parodia el beso de Judas antes de traicionar a Cristo, es decir, antes de delatarlo para que sea apresado. «Elí, Elí, lemá sabactani?» es el parlamento en hebreo con el cual Cristo se dirige a dios (Elí es una forma cariñosa de decir “padre”) antes de morir. «Nos volveremos a ver en el paraíso» es una promesa a uno de los ladrones crucificados a su lado. Y «Todo está consumado» es la afirmación luego de beber vinagre y de que se cumpla, así, la última profecía antes de su muerte.

Podemos considerar que la operación de condensación de esas cuatro escenas bíblicas en un fragmento breve del relato funciona como otro recurso del humor. Recurso que aquí va de la mano de la degradación a la que nos venimos refiriendo a lo largo del trabajo. Sin embargo, si bien la degradación opera banalizando lo abstracto del relato bíblico, en este caso, creemos que también hay una degradación en la aglomeración de parlamentos. Estas frases, al condensarse en la brevedad del fragmento, logran un efecto de banalidad que tiene como resultado el humor.

Nueve

“En otra versión del mismo final” (Fresán, 2007: 89).

Con esta frase, el narrador encabeza el relato de otro final en el cual él no asesina a Sebastián Coriolis. Nuevamente, de la misma manera que antes expuso la invocación al fantasma, pone en

escena la escritura misma. Esta otra versión vuelve a la escena del principio del relato. Sebastián Coriolis, luego de recibir a los policías que llegan alertados por los vecinos sobre el olor a podrido que sale del lugar, salta por la ventana de su piso y se estrella contra el pavimento.

Por un lado, el relato se vuelve sobre sí mismo y explicita así una especie de contradicción. ¿Era Sebastián Coriolis un asesino en serie que descuartizaba a sus víctimas y dejaba sus partes pudriéndose en su departamento o los mataba inoculándoles el mal de Coriolis en *shopping centers* de distintas ciudades del mundo? Solo en la escritura literaria las dos alternativas conviven y son posibles. En ese sentido, esta escritura es políticamente humorística: es una apertura a “múltiples itinerarios”, una opción libertaria que no acepta la ley ni inventa una nueva (Flores, 2000: 18).

Por el otro, esta es “otra” versión del “mismo” final. En ambas versiones, Coriolis es un asesino en serie y termina muerto. Los relatos contradictorios en el mismo relato son versiones, pero el relato es el mismo. Los detalles dentro de esa estructura prediseñada del policial parecen ser secundarios. Sin embargo, en ellos se juega la escritura. La magia que permite convivir términos aparentemente paradójicos.

La estructura prediseñada del policial, lo que se produce en serie, se construye, podríamos pensar, a la manera de una lejanía, una estructura abstracta que se manifiesta en la escritura. Y el aura de la escritura, de la obra de arte, manifiesta esa lejanía. Eso que es misterioso, fruto de la inspiración de un fantasma o de la magia de una lapicera, se vuelve más o menos palpable, se muestra, en la escritura literaria.

Pero también, podemos pensar la construcción de la estructura propia de los géneros de la cultura industrial desde una actitud irónica. Actitud ambigua y, así, análoga a la del arte pop. Si esta escritura puede desglosar alguno de los procedimientos del policial como estructura, la construye entonces como una forma literaria producida en serie. Y paralelamente, la concibe como una lejanía, como lo inaccesible. De esta manera, no establece una ley en relación con los géneros de la cultura industrial, sino que se refiere a ella (como en el caso del primer fragmento citado) en un gesto que permite desandarla y a la vez reconstruirla en el relato.

Con respecto a esto, nos detenemos en palabras de Fresán en una entrevista para la revista *Pliego suelto*:

Si yo no dirigiera la colección Roja y Negra, te diría que el 85 por ciento de los libros que leo para Roja y Negra los leería igual, aunque no hubiera ninguna obligación editorial detrás. Es un género que me gusta mucho, que siempre he leído. En realidad, que me encargaran dirigir Roja y Negra es como un premio porque me ha quitado “la culpa” de leer un montón de libros policiales, supuestamente no serios o no profundos o no clásicos. Ahora tengo una razón responsable y justificada para leer esos libros que me encantan.

Siempre digo que un escritor serio aprende mucho de los libros policiales o los de terror o de los buenos *best sellers* (que cada vez son menos). Yo creo que con este tipo de libros aprendes mucho en cuanto a estructura espacio-tempo-dramática, a completar personajes, a manejar el diálogo. Depende cómo la uses es una información que vas metiendo en tu disco duro, es como ir actualizando un programa (Fresán en Paredes, 2014).

En esta respuesta, el autor pone sobre el tapete esa ley para la cual géneros como el policial, el de terror o los *best sellers* son “no serios o no profundos o no clásicos”. En la presuposición de que su lectura genera cierta culpa también hay un rasgo denostativo. Es a esa ley también a la que se opone la escritura de Fresán, la creencia de que la “buena literatura” o la “literatura seria” (si recuperamos su caracterización del escritor) se producen al margen de estos géneros.

Diez

La estructura humorística tiñe políticamente los textos, los coloca frente a la ley, en oposición a ella, señalando aquellos lugares donde lo establecido es débil y pierde su estabilidad. Justamente por tratarse de una postura política, la estructura humorística se relaciona directamente con el nivel pragmático de los textos. Con esto debemos subrayar que un texto estructuralmente humorístico no es un texto que presenta fragmentos humorísticos o chistes esporádicos, sino que se trata, como dijimos, de un posicionamiento ideológico. Así, diferenciar entre un texto con humor y uno

estructuralmente humorístico se vuelve una tarea ardua, una especie de caminata en la cuerda floja.

Sin embargo, creemos que hay detalles en el texto en los cuales emerge esa política y que, por tratarse de una lectura ideológica y, por lo mismo, pragmática, se vuelve imperioso identificar y construir un contexto que permita sustentar la interpretación de esa estructura y complementar el análisis. En este trabajo, analizamos esa estructura enfocándonos en el lugar móvil en el que se ubica la política humorística. Ese lugar móvil, la opción libertaria ante la ley, es identificado en este trabajo en zonas que se construyen como ambivalentes.

En relación con los géneros de la cultura industrial, esa ambivalencia se encuentra en el juego entre las parodias de tipo burla y homenaje. En este relato, a la vez que se ironiza sobre la producción en serie, el género policial, una especie de producción en serie literaria, es construido de manera más compleja. Se exponen ciertas reglas como opciones de una receta y, a la vez, se lo considera una lejanía, inaccesible.

En relación con la concepción de lo sagrado, todo aquello que se relaciona con lo religioso (sagrado desde la cosmovisión judeocristiana) es degradado al plano material, es construido desde la burla. Sin embargo, como decíamos al principio, esa cualidad no queda en el vacío, no es degradada en sí, sino que se traslada hacia la práctica de la escritura. La literatura es la manifestación de una lejanía, porque su práctica es una forma de estar en un lugar que es todos a la vez. Pero este relato no traslada esa característica a lo literario de manera directa y certera, sino que lo hace desde el cinismo. La escritura sobre la escritura en *Vidas de santos* no intenta definir lo literario de manera conclusiva (actitud opuesta a la seriedad del ensayo y la entrevista citados), sino que, a la vez que afirma el aura literaria, la niega con cinismo.

De esta manera, la literatura, definida y referida en el discurso de Fresán en sus distintas formas, es construida humorísticamente en este texto. Es justamente en la escritura literaria donde cualquier concepción del autor se abre y se vuelve libertaria. Abandona cualquier atisbo de prescripción e invita a abrir caminos en el pensamiento.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1994) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2009) “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Estética y política*. Las Cuarenta, Buenos Aires.
- Boullosa, Cecilia (2014) “Sigo esperando la gran novela twitter” [On line]. Disponible en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/35332#more-35332> (consultado el 28-10-2015).
- Fresán, Rodrigo (2007) *Vidas de santos*. Debolsillo, Buenos Aires.
- Flores, Ana B. (2000) *Políticas del humor*. Ferreyra Editor, Córdoba.
- Flores, Ana B. [dirección y coordinación] (2009) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra Editor, Córdoba.
- Hutcheon, Linda (1992) “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Iannuzzi, Belén (2007) “Alejandro Dolina: ‘Yo quisiera no morirme, pero bueno’”. [On line]. Disponible en: <http://www.infobae.com/notas/nota.php?Idx=322049&IdxSeccion=0> (consultado el 28-05-2013).
- Link, Daniel (2005) *Clases. Literatura y disidencia*. Norma, Buenos Aires.
- Paredes, Ricardo Iván (2014) “Rodrigo Fresán: “Un escritor serio aprende mucho de los libros policiales, de terror o de los buenos *best sellers*”. Revista *Pliego Suelto. Revista de literatura y alrededores*. [On line]. Disponible en: <http://www.pliegosuelto.com/?p=11451> (consultado el 10-03-2016).

El humor bizarro en *Peinate que viene gente*

Marcelo Alejandro Moreno¹
marceloalejandromoreno2@gmail.com

Resumen:

El artículo presenta una propuesta de estudio de los procedimientos discursivos del humor bizarro en el libro *Peinate que viene gente* (2008) del escritor cordobés José Playo (1983). La pregunta que orienta el trabajo es: ¿cuáles son las políticas discursivas que intenta producir este tipo de humor? En tal sentido, formulamos una hipótesis según la cual el humor bizarro genera tensiones, desplazamientos, movimientos y dislocamientos significativos en el campo hegemónico de la cultura humorística cordobesa. De acuerdo con lo anterior, en la primera parte del artículo situamos el texto mencionado en sus condiciones de producción para luego realizar una conceptualización del humor bizarro. Ello posibilita el reconocimiento, descripción e interpretación de sus procedimientos en relación con la politicidad de esta forma humorística. A partir de esta vinculación, dejamos planteado el interrogante: ¿qué lugar puede ocupar esta forma humorística en relación con la tradición e innovación?

Palabras claves: Humor bizarro – procedimientos – dislocamientos -políticas discursivas - tradición/innovación

¹ Dr. en Letras por la UNC. Profesor Asistente en las asignaturas Teoría y Metodología Literaria I y Teoría de los Discursos Sociales I. Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

1. Introducción

En el marco del Proyecto de Investigación *Políticas Discursivas en la cultura humorística argentina. Innovación y tradición*, la propuesta de trabajo que presentamos consiste en la observación, descripción e interpretación de algunos procedimientos del humor bizarro y sus políticas discursivas en el libro *Peinate que viene gente* (2008) perteneciente al escritor humorista cordobés José Playo (1983).

La pregunta que orienta nuestra indagación o problema teniendo en cuenta los ejes centrales de esta Jornada es: ¿cuáles son los efectos hipotéticos producidos por el tipo de humor mencionado en el campo de la producción humorística cordobesa caracterizada por la dinámica siempre problemática de la tradición e innovación? Al respecto, formulamos una hipótesis según la cual esta forma humorística que nos ocupa genera tensiones, desplazamientos, movimientos y dislocamientos significativos en la dinámica antes explicitada. De acuerdo con dicha hipótesis, proponemos que la configuración discursiva de lo bizarro entendido como una práctica social tiene rasgos fundamentales que podemos sintetizar en las siguientes características: la producción semiótica de la irreverencia, lo grotesco, la apelación a lo escatológico y, vinculada con estas afirmaciones, la presencia de lo políticamente incorrecto, entre otros aspectos.

Queremos plantear a modo de reflexión que el texto trabajado y la modalidad de humor que construye inscribe un punto de fuga (Deleuze, 2000) posibilitando la deconstrucción de la dicotomía tradición/innovación a los fines de interrogarnos siempre acerca de qué, cómo y por qué reímos en las diferentes zonas de la comunidad discursiva humorística cordobesa durante los últimos años.

La intervención en este espacio colectivo que invita a pensar —*en y por* el diálogo compartido— tiene por objetivo desnaturalizar, siempre desnaturalizar, representaciones, estereotipos y nuestras propias prácticas académicas al momento de seleccionar los objetos de estudio considerados legítimos y productivos para el trabajo intelectual.

2. Condiciones de producción y características de *Peinate que viene gente*

Con el objeto de situar históricamente este entramado de reflexiones y problemas, resulta pertinente señalar las condiciones de emergencia y las características del texto que trabajamos. Este surge en el año 2003 como una revista diseñada y distribuida a un bajo costo por el autor; con el transcurso del tiempo y debido a su notable recepción y popularidad, en el 2008 se publica el libro con el mismo nombre constituido por una selección de relatos breves que aparecían en distintos números de la revista. También encontramos el blog digital www.peinatequevienegente.com.ar y la página de Facebook con el mismo nombre. Esta irradiación hacia soportes significantes de naturaleza digital señala una modalidad diferente en las formas de recepción y circulación de la producción humorística que nos ocupa. Es importante destacar que el libro contiene dibujos caricaturescos realizados en lápiz por distintos dibujantes que señalan la imbricación con otra forma humorística a los fines de presentar un discurso caracterizado por la presencia de una combinación de géneros. Dichas estrategias producen hipotéticamente un efecto de irradiación que recupera constelaciones discursivas y otras prácticas tecnológicas muy utilizadas en la actualidad por los sujetos jóvenes instaurando praxis de lectura que indican otras posibilidades de semiosis. Por otra parte, resulta significativo destacar la aparición del segundo volumen de *Peinate que viene gente y la irrupción de los finaditos* (2009) y los libros de cuentos *Péguele hasta dejarlo morado* (2003) y *La belleza del escándalo* (2009). Las consideraciones precedentes posibilitan afirmar un proceso gradual de legitimación de estas escrituras que se apropian y usan las formas del humor bizarro, orientadas a generar operaciones discursivas de innovación en tensión con la tradición. Dinámica cultural, estética, social y política que –como dijimos antes–, estructura el campo de la producción humorística cordobesa fundamentalmente en la narrativa de los escritores humoristas jóvenes y en los textos teatrales. La conformación de dicho campo signado por el juego de la tradición e innovación en el cual el humor bizarro dispara líneas y puntos de fuga se recuesta, a nuestro juicio, en dos prácticas humorísticas sociales, artísticas y políticas en continua interacción:

- Un tipo de humor convencional, estereotipado y con un alto grado de previsibilidad, como la praxis del Negro Álvarez, Cacho Buenaventura, el Flaco Pailos, entre otros.

- Un ejercicio de lo humorístico que podemos denominar experimental que cuestiona, tensiona y dialoga con el anterior. En este sentido, pensamos en la proliferación de los *stand-up*,

las puestas en escena del grupo teatral *Minúsculo* y los trabajos de Emmanuel Rodríguez, por citar solo algunos ejemplos.

Peinate que viene gente (la revista, los libros y el blog) pensamos que se sitúa en un lugar intersticial, ya que no cuestiona completamente lo tradicional ni se posiciona en una estética netamente experimental. Si observamos con detenimiento los textos que componen los distintos formatos mencionados, podemos afirmar la predominancia de especies de microrelatos, muchos de ellos carentes de experimentaciones narrativas con la autorreferencialidad como marca distintiva y, al mismo tiempo, lo experimental (¿innovación?) pareciera presentarse desde la producción semiótica de lo políticamente incorrecto. Pero entonces ¿cómo y sobre qué opera el humor bizarro? ¿Cuáles son sus procedimientos? Cuestión que planteamos a continuación.

3. El humor bizarro: características y procedimientos

A los fines de describir las características y procedimientos del humor bizarro, tomamos las consideraciones teóricas realizadas por Alejo Steimberg (2013) propuestas para pensar el cine bizarro:

- ✓ Lo bizarro es una apreciación estética, categoría atribuida al filme por el espectador (Steimberg, 2013). De acuerdo con ello, este concepto se relaciona con la visibilidad (el ojo del que mira/lee). Para explicar lo bizarro es necesario analizar al sujeto que disfruta de estas escrituras.
- ✓ Relación con lo *camp* teniendo en cuenta la posición de Susan Sontag: la presencia de la exageración, la espontaneidad y el artificio vinculado al sentimiento del fracaso.
- ✓ Articulación con la comicidad y el chiste.
- ✓ Uso de un lenguaje soez que implica una política de la representación de la lengua en términos humorísticos.
- ✓ Utilización de lo grotesco y lo escatológico, en tanto una marca de las escrituras bizarras.

Extrapolando dichas características a *Peinate que viene gente*, citamos un primer segmento que abre el primer volumen:

RELATO DE UNA INCONTINENCIA

A los 24 años me cagué encima. Que se cague un chico no es noticia, pero cuando le toca a una persona de más de 20, el panorama cambia por completo. Llevaba 4 días sin que me tentara ningún inodoro y la cosa fue poniéndose cada vez peor, porque no cagaba, pero seguía comiendo (...) Así, de pie, quieto, viendo los consoladores opacos de la vidriera, me tomé los cachetes del culo y los apreté con fuerza. Todo lo que tenía adentro estaba punto de estallar y no había forma de evitarlo. (...) Alcancé a llegar al edificio con la llave en la mano, abrí la puerta de entrada y llegué hasta el ascensor, pero éste estaba en el 3er piso, tan lejos como la luna. (...) Me cagué mirando la luz del tablero. El ascensor llegó y yo seguía cagando. (...) Caminé por ese largo pasillo hasta mi departamento dejando un rastro en el piso. El reguero iba desde el palier hasta el baño, pasando por el living, la cocina y la mesita donde mi vieja tenía unas estatuitas chinas que eran espantosas. (...) Así como estaba me desnudé, y continué vaciándome de parado, un hombre grande, hecho y derecho, cagado hasta la coronilla. (...) Cagar es un derecho de todos y un baño no se le niega a nadie (Playo, 2008: 15-17).

La figura del excremento puede considerarse, en términos semióticos, como un producto segregado por el cuerpo (construcción discursiva) que adquiere, predominantemente en las sociedades occidentales, significados relacionados con la suciedad y la impudicia aunque no exclusivamente (Hilia Moreira, 1998). En tal sentido, cabe la pregunta: ¿cuál es la legitimidad académica adjudicada a lo bizarro? A nuestro juicio, el humor bizarro produce sentidos que —aunque trabajen con la producción de lo políticamente incorrecto— resultan significativos para desmontar críticamente formas de comportamiento, estereotipos y prácticas sociales. El procedimiento textual y discursivo se centra en una escritura vinculada a un *realismo despiadado* (Luz Horne, 2011), *sucio*, carente de significaciones moralizantes. Asimismo, también podemos reconocer la existencia de la desmesura, lo hiperbólico y lo grotesco, en tanto otras estrategias discursivo-textuales.

Observamos en el siguiente ejemplo la insistencia del trabajo sobre el cuerpo y la autorreferencialidad en tanto marca discursiva de este tipo de humor y de la poética del escritor cordobés:

HILO DENTAL

¿Por qué será que el hilo dental usado tiene un olor tan desagradable? Y si ese olor sale de tu boca, por qué no se siente cuando chapás con alguien? ¿Todos tenemos ese olor en la boca? ¿Estamos todos podridos por dentro o soy sólo yo? (Playo, 2008: 72).

La cita precedente hace hincapié en el olor que emerge de la boca como uno de los significantes fundamentales de la corporalidad (Le Breton, 1994 y Moreno, 2014), para desde allí inferir la podredumbre interior del ser humano. En cuanto a la construcción de las relaciones interpersonales, resulta significativo observar el funcionamiento de la parodia a partir de estereotipos y una política de la representación de la lengua signada por la presencia de un léxico soez. Esto tensiona, interroga y pone en cuestión una norma lingüística políticamente correcta. Veamos otro ejemplo:

FRASES PARA FRACASAR CON UNA MUJER

“Soy petiso y me la piso”.
“Me pica acá, me parece que son hongos”.
“Tu amiga está mejor, pero no me da bola, así que...”
“Bombeando soy un Tsunami”.
“No deberías dejar la dieta”.
“Todas las minas son igual de boludas”.
“Che, tenés buenas tetas vos”.
“Aguantame un toque, voy a tirarme un pedo y seguimos charlando”.
“Leo mucho Freud, vos sos una histérica”.
“Jamás uso forro, yo pateo descalzo”.
“Hoy almorcé bagnacauda con Coca”.
“Te queda como el culo ese pantalón negro”.
“Yo que vos me apretaría ese grano.
(Playo, 2008: 35).

Además de las consideraciones mencionadas, esta cita pone de manifiesto el sentimiento del fracaso del cual habla Steimberg (2013) recuperando las ideas de Susan Sontag en su concepción de *lo camp*. Otro procedimiento utilizado por el humor bizarro y el texto en particular trabajado es el juego de palabras:

EL ARTE DE BAUTIZAR

Me gustaría hablar con el tipo que le puso nombre a algunos remedios. (...) A fuerza del uso, aprendimos que una aspirina es lo que es, aunque debería llamarse “**QuitaDolor**”, igual que la **Buscapina**, que debería llamarse **Pansabien**, o el **Ibuevanol**, que podría tranquilamente ser **Ovariocontent**. Un remedio para la tensión alta podría llamarse **ControlTensión**; el **Pancután** sería **ComponePiel**; el

Merthiolate se podría conocer como **SanaFrutillas** y las vitaminas, **Pilas Defens**. La **Novalgina** no sé para qué es. (Playo, 2008: 58-59. Los destacados son del autor).

De acuerdo con el ejemplo anterior, podemos afirmar que el humor bizarro mediante el juego de palabras manifiesta una capacidad lúdica y de reciclaje del lenguaje no necesariamente exclusiva del discurso infantil. Al mismo tiempo, efectúa una operación paródica (Moreno, 2011) *sobre y en* la discursividad médica.

A los fines de profundizar en el mecanismo de la parodia, destacamos la apropiación y uso de la figura del *zombie* —producto de la industria cultural televisiva y con una gran expansión durante los últimos años— que aparece en el segundo volumen de *Peinate que viene gente* seguido de *La irrupción de los finaditos* (2009). Dicho libro se presenta como reversible; es decir, puede leerse desde el anverso o su reverso:

Me encontraba en la cola del banco, serpenteando por un laberinto de cordones, a merced de los empujones que un cliente arrebuñado en una gabardina me daba. (...) Avanzábamos con lentitud y cuando empezaron a escucharse los primeros gritos, la mayoría de la gente salió del banco a ver qué pasaba. Yo me mantuve en mi lugar. No pensaba devolverle sitio a nadie.

—¡Zombies!—gritó alguien.

El tipo de atrás plegó las hojas, le dedicó una mirada desinteresada al exterior y me tendió el diario.

—Ese escape nuclear ha hecho que los muertos se levanten de las tumbas—: es un ataque de cadáveres vivientes, como en las películas. (...)

—Boludeces, como en todos los diarios —dije—. Si quieren ver muertos vivos, que vayan a fotografiar a la gente que sale de las clínicas de cirugía estética. (...)

En ese momento, la señora de la limpieza, que se encontraba desparramando un líquido perfumado cerca del ingreso, dejó caer el lampazo y exclamó:

—¡Los finaditos! ¡LOS FINADITOS CAMINAN POR LA TIERRA! (Playo, 2009: 9-10).

La cita previa constituye un disparador para el desarrollo de toda la secuencia paródica: el ataque de los zombies, su invasión por todas las zonas de Córdoba, los muertos, la función de los medios de comunicación que piden a la población que no salga de sus casas pues la ciudad está completamente sitiada, etcétera. Por otra parte, no solo ingresa lo paródico sino también lo monstruoso, lo hiperbólico y la forma del humor negro, ya que el narrador observa el caos y la destrucción con indiferencia impregnada de un matiz burlón y sarcástico. Asimismo, el protagonista termina escapando con una banda de delincuentes que operaba dentro del Banco:

Cargaríamos nafta y cambiaríamos los asientos en Alta Gracia, sí señor. Me sentaría al volante y estiraría la mano hasta apretarle la rodilla a mi nueva chica, claro que sí. Unos kilómetros más nos sorprendería la noche, entonces me enredaría en una encamada morbosa con nuestra salvadora, “Limpieza, la mujer que indica el camino”. (Playo, 2009: 27).

Vemos entonces cómo lo bizarro opera sobre el género fantástico, desnaturalizando sus estereotipos, retóricas y procedimientos.

4. Las políticas discursivas

En función de lo expuesto, es posible inferir las políticas discursivas del humor bizarro observables en los textos estudiados teniendo en cuenta las siguientes operaciones: desnaturalización y deconstrucción de estereotipos, subjetividades y prácticas sociales. Por dicha razón, lo bizarro produce efectos de incomodidad, irreverencia, repulsión subsumidos en la producción semiótica de lo políticamente incorrecto. Por otra parte, también interactúa con otras formas humorísticas como la caricatura, lo grotesco, lo monstruoso, entre otras. Ello posibilita que este tipo de humor entable relaciones disruptivas con la cultura humorística argentina y cordobesa en particular abriendo el juego con el campo de la innovación. Los procedimientos explicitados atinentes a lo bizarro también se sitúan en los intersticios de la dinámica de la tradición e innovación generando puntos de fuga en la cultura humorística argentina nacional y local abriendo —recordando a Macedonio Fernández— el espacio de la todoposibilidad en el entramado de las respuestas no habituales frente a la ley. Ley de la lengua, de los estereotipos, de los cuerpos y de lo considerado aceptable socialmente en unas coordenadas históricas específicas que remiten a nuestro presente conflictivo y escéptico.

5. Conclusiones provisionarias

Con esta intervención, hemos propuesto una primera aproximación al humor bizarro cuyo objetivo es desnaturalizar representaciones y prácticas sociales mediante la producción semiótica de lo políticamente incorrecto. Dicha afirmación constituye una primera aproximación al humor

bizarro en los textos de José Playo mediante los siguientes procedimientos textuales y discursivos: un trabajo sobre la lengua que se apropia y usa un léxico “vulgar” que pone en tensión la norma lingüística legitimada por un estado de sociedad determinado, la apelación a lo escatológico, la presencia de logrotesco, la hiperbolización y lo caricaturesco. El reconocimiento, descripción e interpretación de sus políticas discursivas pone sobre el tapete el interrogante: ¿hasta qué punto la risa sarcástica, cómica y violenta producida por el humor bizarro puede des-montar las moralizaciones y convenciones sociales proponiendo respuestas habituales frente a los enunciados y prácticas impuestas por la *doxa*?

Es decir que encontramos interrogantes que, como una espiral dialógica infinita, nos interpelan e invitan a seguir pensando en una temporalidad inclausurable. Un pensamiento acompañado de un esfuerzo investigativo situado en este tipo de temporalidad atravesado por diferentes formas de lo cómico y la risa constituye un privilegio que el discurso humorístico proporciona a los sujetos investigadores, seduciéndonos y fascinándonos a cada momento.

6. Bibliografía:

- Deleuze, Gilles (2000) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Libro de Arena, Madrid.
- Flores, Ana Beatriz (2000) *Políticas del humor*. Ferreyra Editor, Córdoba.
- (2010): *Diccionario Crítico de Términos del Humor y breve enciclopedia humorística argentina*. Ferreyra Editor, Córdoba.
- Horne, Luz (2011) *Literaturas Reales*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Le Breton, David (1994) *El sabor del mundo. Antropología de los sentidos*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Moreira, Hilia (1998) *Antes del asco. Excremento, entre naturaleza y cultura*. Ediciones Trilce. Montevideo, Uruguay.
- Moreno, Marcelo Alejandro (2014) *La discursividad erótica en la literatura argentina de dictadura y posdictadura*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Playo, José (2008) *Peinate que viene gente*. Ediciones del Boulevard, Córdoba.
-(2009) *Peinate que viene gente y la irrupción de los finaditos*. Ediciones del Boulevard, Córdoba.

- Steimberg, Alejo (2013) “El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante” en *Revista Figuraciones*, Núm. 3. Versión digital disponible en: www.figuraciones.com.ar

Vicente Luy y Nicanor Parra ante la ley. El discurso humorístico de la antipoesía en la poética de Vicente Luy

Marcelo Silva Cantoni¹
silvacantoni@gmail.com

Resumen:

Partimos de la hipótesis de que en la poética del escritor cordobés Vicente Luy podemos encontrar ciertas similitudes con otra poética ya canónica en la literatura de habla hispana que es la de Nicanor Parra (en el sentido en que el conjunto de sus poemas pueden entenderse como “constelaciones discursivas que se irradian e interpretan”). Ambos poetas no solo marcan la fragilidad y la arbitrariedad de las leyes en el sentido estético/poético, sino también de la sociedad de su época. Abundan ejemplos, tanto en Parra como en Luy, en los cuales los poetas tocan, en clave humorística, ciertas zonas sensibles de la discursividad social, como en el caso de la dictadura chilena (Parra) y la argentina (Luy). Esto pone en evidencia, las leyes tácitas (y no tanto) que de alguna forma regulan el canon de aquello sobre lo que se puede y sobre lo que no se puede hacer humor, y al mismo tiempo movilizan (o pretenden movilizar en algún punto) los discursos instituidos como hegemónicos o la *doxa*. Al traer a colación la obra de Nicanor Parra para leer a Vicente Luy, pretendemos llevar a cabo un ejercicio doble. Por un lado, analizar qué elementos propios de la obra de Nicanor Parra (en especial en lo que refiere a la antipoesía y a sus “artefactos”) podemos encontrar en la poesía de Vicente Luy. Y en segunda instancia ver cómo esos elementos que recuperan rasgos típicos del humorismo (tales como el gag, la parodia o la sátira) operan en la poética propia del cordobés y en su relación con la cultura y la sociedad de los noventa.

Palabras claves: *antipoesía- poesía exprés- ley*.

¹ Estudiante de Letras Modernas de la FFyH de la Universidad Nacional de Córdoba.

*Quizá los ministros de economía y de obras y servicios
públicos no estén en un 100x100 de acuerdo; pero
seguro me comprenden cuando digo que Córdoba es la
cosa más pobre de espíritu que en América dieron los 80,
y en todo el orbe, los 90.
Acá los artistas se quejan de que no hay un mango para
el arte.*

Vicente Luy, *La vida en Córdoba*

Introducción

En un discurso de bienvenida en homenaje a Pablo Neruda, Nicanor Parra pronuncia las siguientes palabras que harán de hilo conductor a lo largo de este trabajo: “el antipoeta se concede el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que puedan acarrearle sus formulaciones teóricas. Resultado: el antipoeta es declarado persona no grata” (Parra: 1962). Si traemos a colación esta cita, es porque encontramos que podemos establecer vínculos, que no necesariamente corresponden a una influencia, entre la llamada antipoesía de Nicanor Parra y ciertos aspectos de la poética del cordobés Vicente Luy.

Si bien, no podemos afirmar que los poemas de Vicente Luy formen parte de un canon de la poesía argentina (más bien se mueven en territorios al margen, aunque cada vez sea más reivindicado), sí es posible sostener el argumento de que se ubican dentro de la constelación estética de un autor ya canónico en la poesía latinoamericana: Nicanor Parra. Ambos desarticulan, desde sus propios lugares de enunciación, un canon devenido en ley y desmontan discursos establecidos como *doxa* en la cultura, la política y la sociedad de la época en que escriben. Queremos aclarar que no estamos hablando aquí de ningún tipo de influencia directa (ni siquiera indirecta) de la poesía de Parra en Luy. El ejercicio que las pone en diálogo, o que más bien las compara por ciertos rasgos que tienen en común, como es el de agrietar los discursos hegemónicos o instituidos mediante la apelación al discurso humorístico y poético, viene de nuestra parte. Estas características similares hacen que se pongan en contacto dos espacios y temporalidades

de enunciación diferentes y con sus propias particularidades, pero que a la vez conforman “constelaciones discursivas que se irradian entre sí”.

Tomaremos entonces, en cuanto a la obra de Parra, algunos poemas que van desde *Poemas y antipoemas*, hasta el periodo de la posdictadura chilena. Por otro lado, en Luy, nos atenderemos al periodo menemista y posmenemista de Argentina, con el que dialogan varios de sus poemas (extraídos de *La vida en Córdoba*, *La sexualidad de Gabriela Sabatini*, *No le pidan peras a Cúper*, *Poesía Popular Argentina*). La referencia al contexto o a las gramáticas de producción (en el sentido veroniano) de los poemas, se debe principalmente al fuerte anclaje político y de época que tiene el corpus que seleccionamos. Si bien, en ambos casos, sus producciones pueden ser leídas mucho más allá del tiempo en que son enunciadas y no se agotan de ninguna manera en una crítica a los discursos instituidos, nos interesa, como ya dijimos, rescatar el diálogo que establecen con los discursos, fundamentalmente políticos y culturales, de los periodos seleccionados, en donde principalmente desarticulan y discuten eso que Roland Barthes llamaría el discurso del poder o de la *doxa*.

El antipoeta y su lugar de enunciación

Como dice Nicanor en las palabras citadas al comienzo, el antipoeta, por su derecho a decirlo todo y no guardarse de nada es declarado persona no grata. Ese “decirlo todo” da cuenta de una ley (que regula qué es posible decir y qué no) a la que el antipoeta hace caso omiso, o confronta, actitud por la cual es condenado o excluido.

Una pregunta que surge casi inmediatamente al oírlo es ¿de dónde es desterrado, el antipoeta?, ¿condenado por quién? Varias pueden ser las respuestas que se nos vienen a la mente: es expulsado del mundo endogámico de los poetas consagrados, de la sociedad, de la literatura “alta”, “cultura”, “canónica” y de todas las instituciones a las que ataca y que son las mismas que lo condenan. El antipoeta, por ende, queda relegado a transitar los márgenes de una retórica institucionalizada. Sin embargo, este no es un ejercicio para nada nuevo en el discurso poético. Casi todos los poetas, de algún modo, fueron excéntricos. Como remarca Roberto Valero en “Función del humor en la obra de Nicanor Parra”: “Los grandes poetas han sido antipoetas, han destruido la retórica anterior a ellos y han reaccionado contra los pasados movimientos o contra el medio social en que les tocó vivir” (Valero: 1991, 211). El poeta (o antipoeta), por ende, si es verdaderamente transgresor, se sitúa en un lugar particular ante la ley y no dentro de

ella. Es en este punto en que el humor en la poesía se vuelve fundamental tanto en Parra como en Luy. No queremos decir para nada que ellos sean los primeros en intervenir con el discurso humorístico el poético. Basta remontarse a Quevedo o el mismo Cervantes para encontrar señales claras en el idioma español del entrecruzamiento entre humor y poesía. Pero sí hay, especialmente a partir de Nicanor, un uso del discurso poético que se sale de los cánones establecidos en su época, que eran los de una poesía latinoamericana (y en particular la poesía chilena) reglada por la voz omnipresente de Pablo Neruda. Nicanor Parra, acude al humor como un lugar en donde situarse, y desde donde deconstruir o desmontar la ley. Y hay dos rasgos fundamentales del discurso humorístico, señalados por Ana Flores en su ensayo “El humor ante la ley”, que nos gustaría resaltar ya que a nuestro entender son fácilmente identificables en ambos poetas. Uno es su carácter heterotópico. Ana Flores escribe: “es desde ese lugar heterotópico y móvil, desde donde se pone de manifiesto la arbitrariedad de la ley, se hace visible la cuadrícula que nos encasilla, la ilegalidad de las ilegalidades” (Flores: 2009, 116). Y el segundo rasgo es que:

el del humor es el tipo de discurso más abiertamente ideológico, porque para su propia construcción pone en escena la multiacentalidad, el dialogismo del lenguaje; se construye a partir de ser otro a lo previsto por la voz de la ley, de la hegemonía, usando la voz propia de la ley que deconstruye para mostrarla críticamente (Flores: 2009, 119).

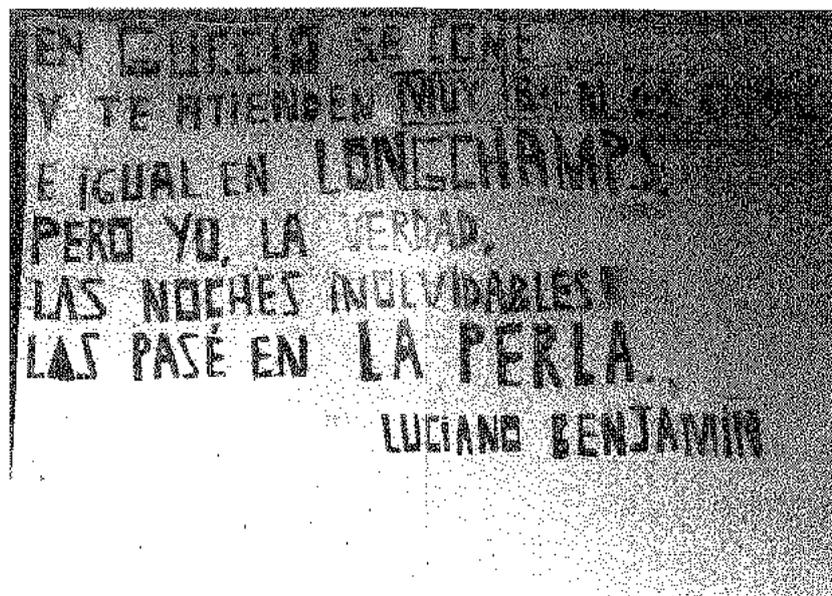
Creemos que esa es la posición móvil desde la cual enuncian tanto Parra como Luy para atacar las normas y leyes establecidas, tanto en la estética literaria como en la *doxa* de los discursos sociales de su época. Luy, por ejemplo, en la Córdoba de los noventa, dice que la poesía lo aburre y que sus lecturas son principalmente Charly García y el flaco Spinetta. Se corre, al igual que Nicanor, de las reglas tácitas de cómo hacer poesía, gracias a una fuerte impronta del discurso humorístico que le da ese lugar de privilegio para la crítica, que es, al mismo tiempo, el lugar de enunciación del desterrado, de la persona declarada “no grata”, del antipoeta. Escribe Luy: “Por romper las reglas a Adán lo echaron del paraíso./Yo reivindico eso./¿Qué clase de edén es ese/ que hay cosas que no se pueden hacer?” (Luy: 2013, 29).

Esta posición también se vuelve privilegiada para hacer un humor y una poesía política que denuncia el orden rígido de los dogmas y la represión que lo mantiene en pie. Con respecto al orden institucionalizado por la dictadura pinochetista, Nelly Richard, reflexiona en un ensayo titulado “Destrucción, reconstrucción y deconstrucción” que: “Poner orden, llamar al orden son las consignas rutinarias mediante las cuales un régimen de fuerza [bruta e institucional] finge apelar a una racionalidad constructiva para disfrazar mejor la arbitrariedad de sus cortes de violencia destructiva” (Richard: 2013, 31). Si bien Richard habla específicamente del caso de la dictadura chilena, podemos hacer (con sus salvedades obvias) una extensión a la Córdoba menemista y posmenemista, más si tenemos en cuenta el carácter represivo de su policía. El “orden” (la arbitrariedad de la ley) que cuestionan estos poetas, se vuelve, así, represivo en cualquiera de sus facetas, más aún cuando intentan mantener un régimen instituido en la violencia. Un ejemplo no menor es una foto tomada por Luy en *La vida en Córdoba*² y en donde muestra una nueva tropa de patrulleros custodiando las puertas de la catedral cordobesa. Es esa conjunción del orden represivo de las instituciones la que Luy confronta:



² Tanto esta imagen como las que siguen, fueron tomadas del libro de Vicente Luy, *La vida en Córdoba*, editado por él mismo en 1999.

Ahora bien, podemos decir, siguiendo a Foucault (1992), que hay un orden del discurso que regula aquello que no es decible. Pero el “antipoeta”, según la frase citada al comienzo de este trabajo, se guarda el derecho a decirlo todo. Una discusión que comienza a plantearse y que estuvo presente durante las jornadas que convocaron al presente trabajo, fue aquella que se interrogaba hasta qué punto se puede hacer humor con respecto al pasado más reciente de los argentinos a partir de la última dictadura. En este sentido, podríamos plantearnos cuáles son los límites del discurso humorístico respecto a la dictadura, sobre qué se puede, o no, hacer humor, o qué enunciados abren grietas que permiten leer críticamente los discursos y las prácticas extradiscursivas de la época y cuáles, por el contrario, se acoplan y acompañan, a partir de un humor mucho más *light*, los discursos y prácticas represivas. Muchos son los ejemplos (*Los topos* de Félix Bruzzone o algunos videos de *Peter Capusotto*, como “La dictadura *hipie*”) que, en los últimos años, abordan el tópico de la dictadura a partir de la estrategia (¿tipo?, ¿discurso?) humorística. Bástenos mencionar que Vicente Luy hizo, también, en los noventa, humor sobre la dictadura. Apelando a la homonimia entre un restaurante típico de Córdoba y el más grande centro de detención clandestina cordobés, escribe el siguiente chiste en verso el cual coloca en dos páginas casi en el centro de *La vida en Córdoba*.



Este afiche puede parecer el chiste de un cínico. Sin embargo, no creemos que haya en Luy lugar para el cinismo. Hay sí, mucho de desesperación y de feroz lucidez pero no cinismo. Cuando una clase política encabezada por Menem había indultado a los

genocidas, Vicente Luy saca a la luz del inconsciente colectivo este afiche, no olvida, mete el dedo en la llaga, en lo reprimido, aun usando el tono humorístico, dice que ahí está el genocida más grande de Córdoba, el único que la pasó bien en La Perla y que eso no es ningún chiste. No hay cinismo en sus poemas, sino una necesidad de no apartar la mirada, de tocar puntos sensibles que la opaca transparencia de los medios (o de los miedos) no se animaba y no se anima a mostrar.

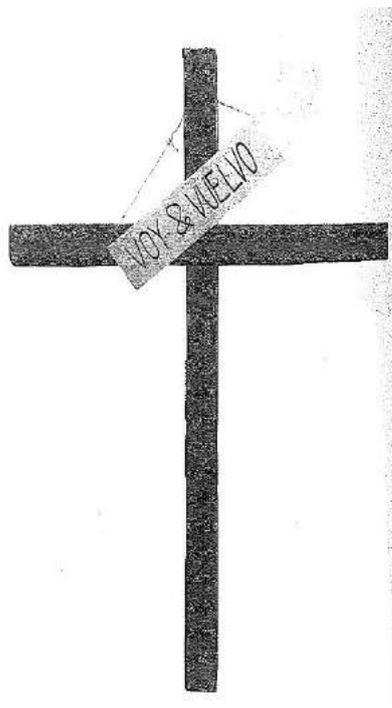
La poesía ante la ley

En constante diálogo con la tradición y lo instituido, otro blanco privilegiado de Nicanor Parra, es precisamente el discurso religioso, en particular el de la iglesia católica ya que es su propia tradición. El mismo procedimiento que consiste en desacralizar la figura del poeta va a ser utilizado en su ataque a la institución religiosa, el cual muchas veces se efectúa a través del recurso humorístico de la parodia.

En su poema “Agnus dei”, por ejemplo, Parra toma la voz ajena (otra vez se hace explícito el dialogismo), proveniente de una oración de la iglesia católica y la reelabora dándole una nueva significación. Escribe: “Cordero de dios que lavas los pecados del mundo/ Dime cuántas manzanas hay en el paraíso terrenal./ Cordero de dios que lavas los pecados del mundo/ Hazme el favor de decirme la hora./ Cordero de dios que lavas los pecados del mundo/ Dame tu lana para hacerme un sweater” (Parra: 2014, 180). Se intercalan aquí dos registros diferentes con el fin de quitarle todo matiz sagrado al rito de la oración cristiana. A la invocación de la figura del hijo de Dios, Parra le contrapone sentencias triviales y terrenales (“cuántas manzanas hay en el paraíso, dime la hora, dame tu lana para hacerme un sweater”). Este carácter de lo terrenal es algo a lo que hace referencia Batín en su libro *Carnaval y Literatura*. Es en esa inversión de los valores divinos en donde se privilegia el culto a todo lo bajo y lo que tiene que ver con la carne. Este poema comienza, en una línea que podríamos definir como carnavalesca, con una referencia a la tierra, a lo mundano: “Horizonte de tierra/Astros de tierra/ Lágrimas y sollozos reprimidos/ Boca que escupe tierra/ Dientes blandos/ Cuerpo que no es más que un saco de tierra/ Tierra con tierra -tierra con lombrices./ Alma inmortal-espíritu de tierra” (Parra: 2014, 180). Lo que Parra ensaya es poner al mismo nivel tanto lo terrenal como lo divino, e incluso practica una inversión que valora aún más lo terrenal y muestra así la arbitrariedad de toda ley que se pretende absoluta. Parra corroe

las leyes en su poesía, las pone al descubierto. En el final mismo del poema se da esa inversión a la que hace referencia Bajtín cuando dice que lo carnavalesco es la destrucción simbólica de lo oficial, de la autoridad. “Agnus Dei” finaliza con una sentencia cerrada en donde propone que lo sagrado está más cerca de lo humano que de lo divino: “Cordero de dios que lavas los pecados del mundo/ Déjanos fornicar tranquilamente:/ No te inmiscuyas en ese momento sagrado” (Parra: 2014, 180).

En esa conjunción de voces distintas en donde se las distribuye paralelamente y se invierte su significación, se resume gran parte de la poética antipoética y de la frecuentación por parte de Parra del discurso humorístico. Y esto también está presente en sus artefactos, que se asemejan bastante a los afiches distribuidos por Luy y a las imágenes con que puebla sus libros:



(Parra: 2011, 844)

El funcionamiento de la ley en el discurso religioso es bastante similar en el plano de la literatura. Son los “doctores de ley” los que forman un canon de “escrituras sagradas”

e intocables que asimilan al poeta con un dios. El antipoeta, en cambio, rechaza todos los atributos de la deidad y se sitúa del lado de lo terrenal. Desde ese alejamiento se hace posible la crítica a la ley literaria. En su poema “Manifiesto” dice: “[...] Los poetas bajaron del Olimpo/ Para nuestros mayores/ La poesía fue un objeto de lujo/ Pero para nosotros es un artículo de primera necesidad: / no podemos vivir sin poesía” (Parra: 2014, 218). A partir de esta argumentación Parra roba la poesía de la mano de los sacerdotes, en un gesto que podríamos comparar con el de Prometeo robándole el fuego a los dioses, pero con la diferencia de que Parra no es ningún dios ni ningún titán, sino un hombre común y corriente que le roba la poesía a aquellos que se habían adjudicado su custodia. Esto se facilita mediante el acto mismo de la enunciación. Es decir que, al incorporar la anécdota, el humor y los temas cotidianos, todo eso en un tono coloquial que construye un discurso poético que se posiciona como un discurso “otro” a lo previsto por la *doxa*, el poeta (devenido antipoeta) afirma que este nuevo tipo de poesía también es válida. El ataque a la norma que se da en el acto enunciativo sirve para consolidar otro ejercicio poético que viene, como él dice, a “modernizar el rito”. Nicanor Parra le quita la máscara sacra y demuestra que todo objeto sagrado lo es solo por una ley que lo proclama como tal y que esa ley (además de ser también un acto enunciativo) es una convención arbitraria, como lo es el lenguaje mismo³. En el mismo manifiesto vuelve a invertir el juego de leyes a través de una metáfora del tipo jurídico: “Todos estos señores/ -Y esto lo digo con mucho respeto-/Deben ser juzgados/ Por construir castillos en el aire [...]”. Es Parra a partir de otras leyes igualmente arbitrarias pero opuestas, quien propone el juicio a los poetas anteriores. Es muy claro en los poemas citados dónde se vuelve a lo cotidiano. Este ejercicio ya había sido ensayado también por Neruda que en el mismo año que se publica *Poemas y antipoemas* da a la imprenta sus *Odas elementales*. Pero como dice Ricardo Costa. “aunque Neruda cambiara la actitud, asumiendo una nueva identidad poética, seguirá siendo Neruda, con su voz oracular” (Costa: 1995, 12). Y es esa voz oracular, sin la fuerza que le daba el propio Neruda, la que adoptaron sus peores imitadores. Parra, en cambio, hace el movimiento inverso, como una única manera de salir de la sombra nerudiana. Mientras

³ De esa convencionalidad de la lengua que ya había señalado Ferdinand de Saussure en su *Curso de Lingüística General*, deriva también ese otro poema que dice: “[...] el poeta no cumple su palabra/ Si no cambia los nombres de las cosas/ ¿Con qué razón el sol/ Ha de seguir llamándose sol?/ ¿Pido que se llame Micifuz/ El de las botas de cuarenta leguas! [...] Todo sujeto que se estime a sí mismo/ Debe tener su propio diccionario [...]” (Parra: 2014, 91)

Neruda había propuesto elevar lo cotidiano a lo poético, Parra baja lo poético a lo cotidiano. En este sentido, el humor cobra importancia porque el tono del discurso humorístico no solo permite un distanciamiento, sino que forma parte de los actos de habla de todos los días. Lo solemne se da una vez cada tanto, en cambio, es muy difícil que en el devenir de nuestros días no pasemos uno solo en que no hagamos uso del recurso del humor. Es otra de las razones por las cuales se vuelve una herramienta básica en la poesía de Parra. Es el mismo tipo de humor que supo explotar Kafka, uno de sus maestros, al demostrar la alienación absurda del hombre ante la ley, de la misma manera que se alienaban ciertos poetas ante el canon. La “Advertencia al lector” que abre la sección de los antipoemas, da cuenta de esta alienación, es una advertencia justamente porque el lector no va a encontrarse con lo que espera encontrar, es una renovación de las formas.

Vicente Luy también aprovecha ese gesto de secularización empleado por Parra. El poema que abre *Poesía Popular Argentina* dice: “¿Venderle el alma al diablo? Sí, pero cara./ Y si se puede venderle también otras cosas./ Y venderle a Dios lo que el diablo no compre-.” (Luy: 2013, 7). Ya lo habíamos visto en la foto en donde pone en escena a la policía custodiando la catedral cordobesa, como así también en el poema sobre Adán y el paraíso. Y vuelve en otro poema que resume lo que citamos anteriormente sobre el discurso humorístico, cuando muestra la arbitrariedad de la ley: “Lo que está mal está mal./ Pero lo que está bien/ también está mal./ Charlalo con tus padres” (Luy: 2013, 11). La ley para Luy, no solo es represiva sino que, dada su arbitrariedad, carece de fundamento, y es ahí en donde las convenciones sociales, literarias, culturales y políticas son derribadas por su poética. Y lo hace a través de un lenguaje tan lúcido y lúdico como coloquial. La metáfora (y esto nos parece un rasgo fundamental que comparte con la antipoesía) deja de ser hermética para volverse más llana, lo cual no significa que su sentido se clausure o se simplifique, sino que es una forma más directa de interpelar al lector.

EL PROBLEMA CON LA POESÍA
ES QUE LA METAFORA
PUEDE SER UNA FORMA
DE AMBIGÜEDAD

Deapcionadas
por Spinette

En una de sus últimas entrevistas concedida a Guillermo Romani (publicada en el número 2 de la revista *Salto*) y hablando de Plan de *operaciones*, al que consideraba fundamentalmente un libro político, Luy advierte que su poesía es urgente y aspira a que sea de lectura obligatoria en los secundarios, a pesar de que más de uno no fuera a entender el contexto de lo que hablara. Se configura, así, como un poeta de la intuición y es a través de esta plataforma poética, que califica de “poesía exprés”, que pone el ojo y la bala en las estructuras de poder más ocultas que pasan desapercibidas en una sociedad endémica y fagocitada bajo el tenue pero peligroso influjo de un entretenimiento adormecedor. “A la poesía se la vació de contenido, la vaciaron los propios poetas- dice en la entrevista- mi plan es híper pretencioso: es devolver la poesía a su sitio y para eso estoy trabajando desde varios ángulos y creo que lo voy a hacer” (Luy: 2015, 19).

Palabras finales

Creemos, luego de asociar a estos escritores tan distintos y a la vez tan próximos, que quizás sea en el discurso del humor y de la poesía en donde se tensan al máximo los límites de una lengua y de lo decible dentro de esa lengua. El humor y la poesía,

especialmente en la conjunción que proponen desde temporalidades y lugares distintos de enunciación Parra y Luy, se constituyen como dos elementos que vienen a corroer y agrietar cualquier discurso que intente instituirse como monolingüe. La apuesta no solo es estética, sino fundamentalmente política. Si hay una política del humor que busca generar efectos en el lector, esta opera, al menos en la poesía de Parra y Luy, en los saberes más instituidos de la sociedad, en esa *doxa* que muchas veces deviene cárcel dogmática. La política, en este tipo de poéticas, es saber encarar una nueva pedagogía del mundo, como ya lo había dicho Luy, en la entrevista citada más arriba: “política incluye desde votar a no esconder una planta de faso, es muy amplio el sentido de política; confrontar nuestra cultura y educar a nuestros padres, creo que eso es el rock”. (Luy: 2015, 19)

Bibliografía

-Arán, Pampa (2006) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreyra Editor. Córdoba.

-Barthes, Roland (2014) *Mitologías*. Siglo XXI. Buenos Aires

-Costa, Ricardo (1995). “Para una poética de la (anti)poesía” en *Poemas y antipoemas*. Madrid. Cátedra Letras Hispánicas.

-Flores, Ana Belén (2009). “Humor ante la ley” en A. B. Flores, *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (págs. 115-126). Ferreyra Editor. Córdoba

-Foucault, Michel (1992) *El orden del discurso*. Tusquets. Buenos Aires

-Luy, Vicente (2013) *Poesía Popular Argentina*. Añosluz. Buenos Aires.

----- (2015) Entrevista con Guillermo Romani, en *Revista Saltos* N.º2. Córdoba.

-Parra, Nicanor (1962) *Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda*.

Disponible en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/discursos/neruda.html>

Consultado: 18/04/16

------(2011) *Obras completas II*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

------(2014) *Obra gruesa*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago de Chile.

-Richard, Nelly (2013) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI. Buenos Aires.

- Valero, Roberto (1991) "Función del humor en la obra de Nicanor Parra". *Hispania*, Vol. 74, Nro. 1, pp. 210-213.

Humor de Córdoba, ¿humor cordobés?

Mariana Bonadero en Radio Universidad: Una mirada irónica a través de la ficción humorística

Pablo Iván Lomsacov*
ivanlomsacov@gmail.com

Resumen

Este trabajo analiza desde una perspectiva semiótica dos intervenciones humorísticas de una actriz en un programa de AM 580 Radio Universidad, de la Universidad Nacional de Córdoba.

Sin olvidar dos particularidades que el objeto impone –su cualidad de discurso humorístico vehiculizado a través de un personaje ficcional y su materialidad sonora, que impone atender a los elementos acústicos que también participan, junto al texto lingüístico, en la *producción* y el *reconocimiento* de sentidos, en términos de Verón–, se atiende aquí, desde una propuesta teórico-metodológica de Kerbrat-Orecchioni, a las *marcas de subjetividad* con el objetivo de reconstruir la estrategia retórica del enunciador. Se observa así cómo, en virtud de un conjunto de marcadores afectivos e interpretativos, el enunciador construye los personajes como estereotipos con ciertas características que implican determinadas evaluaciones sociales.

Además, en procura de *posibles interpretativos* como los entiende Charaudeau, este trabajo realiza algunas *inferencias contextuales, cognitivas e intertextuales* relacionadas con las condiciones de producción. En ese camino, presta atención al especial uso de la intertextualidad como recurso de la enunciación irónica. Y se detiene a pensar las interpretaciones actorales que constituyen el objeto de estudio desde la “concepción ‘encarnada’” del *ethos discursivo* que propone Maingueneau.

Palabras clave: Humor, Radio, Ficción, Política, Semiótica

^{1*} Lic. en Comunicación Social, Profesor Asistente Taller de Lenguaje II y Producción Radiofónica, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba.

Corpus

En este trabajo se analizan dos sketch humorísticos radiofónicos realizados por la actriz cordobesa Mariana Bonadero en el marco del programa de formato magazine “Mirá quién habla”, que se emite de lunes a viernes en la segunda mañana –9 a 13 horas– de Radio Universidad 580, la AM del Multimedia SRT de la Universidad Nacional de Córdoba. Los sketch elegidos, protagonizados cada uno por un personaje ficcional diferente, fueron emitidos el lunes 28 de octubre de 2013, al día siguiente de unas elecciones legislativas nacionales².

Del finito elenco de personajes que la actriz representaba con cierta asiduidad en sus varias “salidas” –participaciones– en la audición, a este trabajo le interesaron particularmente dos: *Nelly*, una empleada municipal cordobesa, y *Karina* (una militante aparentemente juvenil del kirchnerismo), por la vinculación de ambas con la vida institucional y política. Los demás personajes que encarnaba la actriz –que cesó su participación en la emisora al finalizar 2014– referían más a las esferas de la vida cotidiana y del ocio, también presentes en las apariciones de Nelly y Karina pero ocupando un segundo plano.

El objeto abordado enfrenta a dos particularidades que complejizan el análisis frente a lo que podría ser el análisis de un discurso periodístico o político puramente lingüístico y materializado en un soporte gráfico, tipos de corpus a los que en nuestro ámbito académico estamos más habituados. Por un lado, la peculiaridad de tratarse de un discurso humorístico vehiculado mediante una actuación, a través de un personaje de ficción. Y por otro lado, el hecho de ser un texto radiofónico, de materialidad sonora, lo que implica la necesidad de atender a todos los elementos que componen el lenguaje sonoro –la voz materializando la palabra, la música, los sonidos y el silencio– y a sus interrelaciones mutuas, como participantes en la *producción* y en el *reconocimiento* –en términos veronianos– de sentidos; un campo poco explorado aún en la tradición del análisis de discurso.

Este trabajo, que se propone como el primero de una serie en torno al humor radiofónico, se concentra principalmente en la materialidad lingüística de los discursos analizados, trabajando a partir de las desgrabaciones de los sketch, que el lector

² Ambos pueden consultarse al final de este artículo bajo el título “Apéndice: desgrabaciones completas”.

encontrará completas a modo de apéndice de este texto, luego de la bibliografía. Pero no descarta algunas informaciones sonoras, ya que resultan fundamentales para interpretar la subjetividad en estos discursos; de modo que tales informaciones aparecen explicitadas en las desgrabaciones como paratextos entre paréntesis, además de que el lector puede acceder a los audios completos de los sketch, que hemos dispuesto bajo el formato podcast en Internet³.

Género y situación de comunicación

Los sketch que conforman nuestro corpus no son monólogos humorísticos. Aunque los enunciados del personaje son, en cada caso, los que predominan y estructuran el eje de estos bloques radiofónicos destinados al humor, el personaje protagonista de cada sketch no está solo en la escena puesta al aire. El conductor, los columnistas y la locutora habituales del programa dialogan con el personaje de turno desde sus roles habituales, desde su propia identidad, sin componer personajes.

Los miembros del staff, identificados explícitamente por sus nombres de pila o apellidos, colaboran con el juego de ficción humorística que el personaje propone, pero cruzándolo con el plano de lo real: el diálogo ocurre en el estudio de radio, está situado allí, como parte de la continuidad habitual del programa; y sus intervenciones consisten en preguntas al personaje y otras reacciones a sus dichos, como cuestionamientos, indignación e incluso aportes de información como los que harían en otros bloques del programa, aunque vinculados a los hechos o temáticas que está tratando el sketch en cuestión.

Además, los comunicadores conservan cierto grado de seriedad en su comportamiento, aunque también fingida, como otro ingrediente de la estrategia ficcional. Esa articulación del conductor, los columnistas y la locutora con la propuesta de la humorista no parece estar guionada, sino que aparenta ser espontánea, por lo que la actriz que encarna el personaje parece tener que adaptarse flexibilizando su pauta de contenido previa, improvisando más allá del guión o la pauta que haya preparado para desarrollar su performance.

³https://soundcloud.com/iv-n-lomsacov/mariana-bonadero-scketch-de-radio-la-nelly-28-10-13_y
<https://soundcloud.com/iv-n-lomsacov/sketch-de-mariana-bonadero-karina-la-militante-k-28-10-2013>

Aún con esa complejidad y ese cruce entre la previsión y la improvisación, un momento radiofónico convencionalizado de este tipo sigue pudiendo clasificarse, según la distinción que propone Maingueneau, como perteneciente a los géneros “*instituidos*”, que pueden ser monologales o dialogales pero se caracterizan porque “los participantes ocupan roles preestablecidos que permanecen estables en el curso del evento comunicativo y siguen rutinas, más o menos previstas, en el desarrollo de la organización textual” (Maingueneau: 2002: 59).

Siguiendo reglas tácitas que impone el formato radiofónico, los profesionales participantes de esa mesa radiofónica –y probablemente el refuerzo de acuerdos verbales previos–, César Barraco, Tincho Siboldi, Amadeo Sabatini y Susana Curto pueden irrumpir en el desarrollo del sketch con intervenciones no previstas. Sin embargo, con esas intervenciones no pueden apartarse demasiado de las coordenadas tópicas establecidas encada caso por la actriz a través de su personaje, ni pueden tomar por completo las riendas del desarrollo del bloque, de manera que ese bloque dejara de ser un sketch humorístico centrado en tal o cual personaje que es presentado antes de comenzar el sketch mediante una cortina musical característica, una locución alusiva o una pieza de artística radiofónica grabada; o de modo que la interacción verbal dejara de conducir al punto de llegada previsto por el plan de ese sketch.

De ningún modo, una *situación de comunicación*⁴ como la que se plantea en los sketch aquí analizados podría dar lugar a un género *conversacional*, en el cual “los lugares de los participantes son negociados sin cesar y el desarrollo del texto no obedece a constreñimientos macro-estructurales fuertes”. Aquí, la situación de comunicación que podemos caracterizar como ‘Sketch humorístico de una actriz representando al personaje X en diálogo con las demás voces al aire del programa X de la radio X’ impone reglas macroestructurales precisas: una actriz-libretista, un conductor, dos columnistas y una locutora (identidad) conversan en vivo durante un programa de radio realizado en estudios (circunstancias) para que la actriz-libretista represente en registro humorístico un personaje X para divertir al oyente (finalidad) haciendo al personaje hablar sobre sus vivencias y apreciaciones en torno a las elecciones legislativas del día anterior, sus resultados y asuntos conexos (propósito o tema).

⁴ Siguiendo ahora a Charaudeau, que la define por las respuestas a las preguntas por la finalidad del acto de comunicación, su propósito (entendido como tema), sus circunstancias y la identidad de sus participantes (Charaudeau, 2006: 40).

Al margen de esas consideraciones, la presencia, en esa situación de comunicación constituida por el sketch, de un enunciador complejo, compuesto, que excede al personaje central e incorpora a los comunicadores del programa, complejizaría el análisis. Sin embargo, este trabajo se concentra mayormente en analizarlos textos emitidos por el personaje de cada sketch.

Marcas de subjetividad

Por analizar aquí enunciados humorísticos presentados actoralmente a través de personajes de ficción, no tenemos la necesidad de subrayar “la imposibilidad de la objetividad discursiva” que reafirmó Catherine Kerbrat-Orecchioni (1997:170) cuando se ocupaba de la subjetividad en el discurso periodístico. Va de suyo que el discurso humorístico es por naturaleza altamente subjetivo, carece de toda pretensión de objetividad. Y más aún en manifestaciones como las que aquí abordamos, en las que una actriz-libretista expresa su propia subjetividad para construir una representación de la subjetividad de otro (un otro que en estos casos solo es un estereotipo anónimo de determinado agente social, de un miembro de un colectivo, y no una persona concreta de la vida real).

Aun así, resulta útil atender a las marcas de subjetividad *afectiva e interpretativa* que propone la misma Kerbrat-Orecchioni (1997:162-169), porque observar qué marcas de la subjetividad del personaje elige destacar el enunciador en la construcción del personaje nos puede permitir visualizar cómo se posiciona el enunciador respecto de ese personaje que construye, de qué manera el enunciador elabora la distancia que implica la retórica humorística utilizada en este tipo de discursos.

Observaremos los *términos afectivos* –expresiones “que indican que el sujeto de la enunciación se encuentra implicado emocionalmente en el contenido de su enunciado” (1997: 162)– presentes en los enunciados y sus posibles implicancias y usaremos esos elementos como punto de partida o de apoyo para analizar otros aspectos que surgen en conexión con el uso de esos términos.

En ese sentido, en procura de los “posibles interpretativos” que según Charaudeau debe actualizar el analista metido en la piel de distintos receptores (2006: 50), nos permitimos realizar *inferencias contextuales, cognitivas e intertextuales* (2006: 45), vinculando los elementos presentes en el texto con informaciones y con representaciones sociales sobre la actualidad sociopolítica cordobesa que circulan o

circularon durante la época de emisión de estos discursos humorísticos. Porque siguiendo propuestas teórico-metodológicas como la de Eliseo Verón y otros exponentes de la sociosemiótica, debemos considerar esas informaciones y representaciones como condiciones de producción de estos discursos.

Análisis del sketch “Nelly” (empleada municipal)

El término “terrible” aparece calificando a “una bronca” de la propia Nelly, una alteración de su estado de ánimo; y “un mal rato terrible” aparece en relación a las elecciones, en las que al personaje le tocó, accidentalmente y a último momento, oficiar de presidente de mesa, y en las que los comportamientos de los votantes la irritaron y el trato de los funcionarios electorales y los militantes políticos la indignaron. Por otra parte, “muy largo” aparece en relación al día de trabajo electoral; y “muchísima, demasiada” aparece en relación a la cantidad de gente que votó en la mesa a su cargo.

“Bien” y “mal” son utilizados como términos calificadores de la acción de votar, con lo que Nelly expresa que se puede votar “bien” o “mal”, lo que los convierte en un caso especialmente interesante para observar la función conativa que Kerbrat-Orecchioni adjudica a las mismas expresiones afectivas, explicando que “al afectivizar así el relato, el emisor espera que las emociones que él manifiesta alcanzarán de contragolpe al receptor y favorecerán su adhesión a la interpretación de los hechos que él propone” (1997:162).

“Tan simpático” surge en alusión a Diego Mestre, hermano de Ramón Javier, actual intendente de Córdoba, hijo del recordado –y polémico– exintendente y exgobernador de la Provincia de Córdoba Ramón Bautista Mestre, quien además fue ministro del gobierno nacional de Fernando de la Rúa. Este término afectivo refuerza la orientación mucho más directa –aunque sin adjetivos ni adverbios– de los enunciados emitidos en el comienzo del sketch en cuanto a la adhesión de Nelly al radicalismo: “Los que no estamos de asamblea, estamos de festejo (...) ¡Estamos festejando que el Diego Mestre también entróooo! ¡Estamos festejando! ¡Síiii! ¡¿Cómo no vamos a festejar?!”. Tal adhesión partidaria, aunque no aparece en primer plano en la definición del personaje –quien se presenta ante todo como empleada municipal más allá de su filiación política– marca una diferencia con el otro personaje que en este artículo analizamos, centralmente caracterizado como militante kirchnerista. Ampliaremos este punto.

“Precioso” califica al día domingo que Nelly dice no haber podido aprovechar, domingo en el que, en total contraste pasó “un mal rato terrible” por tener que asumir su deber cívico. Las expresiones “Buen momento” y “un amor” son enunciadas en referencia a la situación del área peatonal de la ciudad y la oportunidad de visitarlas para poder beneficiarse de las ofertas “fantásticas” que exhiben los vendedores callejeros ilegales ante la ausencia de unos de sus compañeros empleados municipales, los inspectores de vía pública.

También importa atender a la expresión “Bien a fin de mes”, donde el término afectivo “bien” no tiene un valor positivo, sino todo lo contrario. Contextualmente, y con la ayuda de una enfatización particular mediante la entonación de la voz, significa muy a fin de mes, es decir que ella se vería afectada por las limitaciones económicas que implica estar transitando un momento alejado del aquel en que se cobra el salario.

A nivel de la *subjetividad de tipo interpretativo* dada por la denominación léxica, que también desarrolla Kerbrat-Orecchioni (1997:163-165), es significativa la reiteración del evaluativo no axiológico “chicos” asociado a “partidos”. Se trata de un indicador de magnitud, no necesariamente cargado de afectividad, pero que en este texto, al estar vinculado a la idea de que votar a esos partidos “es tirar el voto, arruinar el voto”, se evidencia como una operación denominativa que, como tal, orienta el objeto referencial en una cierta dirección analítica (1997:163).

En virtud de este conjunto de marcadores afectivos e interpretativos y otras marcas, el enunciador construye al personaje –a esta empleada municipal que se presenta como estereotipo del empleado municipal cordobés– como una persona con estas características, que implican determinadas evaluaciones sociales: poco gusto por el trabajo esforzado y poco compromiso con los actos cívicos de la democracia pese a su vinculación con el radicalismo; cierto autoritarismo, traslucido, entre otras actitudes, en la ambigua pero limitante concepción de “votar bien” que intenta imponer; inclinación a obtener ventajas de la ilegalidad, aun yendo a contracorriente de lo que la misma institución a la que pertenece –el Municipio– dispone, ya que aprovecha la suspensión del control municipal para obtener beneficio propio y difunde la “oportunidad”; insatisfacción con el salario que cobra, ya que manifiesta quejosa, lastimeramente, tener dificultades para afrontar el mes completo con los recursos que cuenta.

La adhesión al radicalismo se manifiesta en un plano superficial, porque el elogio a un dirigente que ya mencionamos señala una supuesta virtud, la simpatía, relacionada con el trato personal y la vida cotidiana, y no con la eficacia en la vida pública e

institucional que se necesita para la gestión política; una virtud no necesariamente relacionada con lo que haría valorable a un legislador, cargo que Diego Mestre acababa de obtener como tercer candidato elegido de la lista radical en un polémico recuento de votos. Nelly habla de la simpatía de Mestre, no de su capacidad o su preparación. El personaje exhibe así motivos puramente emocionales, nada racionales, para su opción política; es decir no explicita razones ideológicas que sostengan su adhesión.

Tratándose, el elogiado, de un dirigente que prácticamente carece de antecedentes personales en la actividad política, pero que está familiarmente vinculado a políticos ya encumbrados, la elección del motivo de elogio puede interpretarse como marca de una modalización irónica del enunciador, como vehículo para la manifestación de una crítica a través de los recursos del discurso humorístico. Parece paradójico que el ser “simpático” sea la virtud que destaca a este personaje, caracterizado por un comportamiento casi permanentemente antipático: hosco, quejoso, irritado, iracundo, descalificante, etc. Pues bien, la paradoja, la contraposición de sentidos, es uno de los mecanismos que caracterizan a la ironía.

Otra manifestación de afectividad que Nelly realiza en sus alusiones a Diego Mestre aporta a esa mirada irónica que el enunciador apunta al valor de las relaciones familiares en política: “Y yo lo quiero, como una tía lo quiero”. Un candidato sin experiencia política propia y con muy poca actividad pública en la campaña, pero electoralmente privilegiado por ser hijo y hermano de políticos reconocidos, recibe el “privilegio” de ser querido por este personaje que lo considera como a un sobrino. Esta construcción de sentido en torno a la relación del vínculo familiar con la obtención de posiciones en la esfera institucional, vehiculizada por un personaje adscripto al ámbito de los empleados municipales de la ciudad de Córdoba, un ámbito al que la doxa caracteriza como signado por el nepotismo, resulta significativa.

La interpretación de un sentido construido irónicamente en torno al nepotismo se refuerza con el dato de que los tres hijos del personaje, siempre aludidos por ella, también son presentados como empleados municipales. En la emisión del sketch aquí analizada no se explicita esa condición ni la de ser hijos suyos (como sí se hace en otras emisiones del mismo sketch), pero sí se alude veladamente a ello cuando Nelly manifiesta haberles comunicado la oportunidad de obtener beneficios que supone el triunfo electoral del mestrisimo: “Ahora podemos pedir... Podemos pedir los.....”,

todo... Ya les dije al Parche, al Perú, al Oso... (...) Ahora si quieren....., ahora es el momento de..." (Siboldi): "Ahora hay que manguear". "¡Claaaro!"⁵.

La doxa, alimentada por el discurso periodístico, también caracteriza al ámbito del empleo municipal cordobés como beneficiado por altos salarios (de los mejores a nivel local), en virtud de la gestión gremial del poderoso sindicato que nuclea a esos empleados estatales. En contraposición con eso, la construcción ficcional de una empleada municipal cuyos tres hijos también están empleados en el municipio y manifiesta transitar limitaciones económicas por estar a fin de mes, tener "la tarjeta reventada", necesitar las oportunidades que genera la venta callejera y en negro realizada por "los manteros" para comprar barato, también resulta irónica.

La actitud autoritaria, de imposición, respecto a la concepción de "votar bien" a la que aludí, está expresada, más allá del texto lingüístico, en la entonación agresiva, crispada, de los enunciados dedicados a ese punto. Y siguiendo la lógica del texto, podemos deducir que tal concepción de "votar bien" consiste en votar a los candidatos radicales y no votar a partidos "*chicos*", de esos a los que, según Nelly, "no se les entiende nada", de "esos que no los conoce nadie".

Análisis del sketch "Karina" (militante kirchnerista)

El término "indiscutida" aparece en esta construcción de una supuesta condición de Cristina Fernández de Kirchner: "única líder indiscutida de 40 millones de argentinos", una condición de líder que evidentemente era tal en lo institucional, en virtud de ser, al momento de la emisión, presidenta de la nación, más una condición de líder única que no era tal en tanto algunos argentinos reconocían a otros líderes por su vinculación a otros partidos u otros colectivos de identificación. Y la calificación de "indiscutida" para una gobernante que si bien era refrendada por gran parte del país por vía del voto, era intensamente discutida por algunos otros sectores en manifestaciones de discurso público. Esa elusión de la existencia de cuestionamientos opositores a la líder manifiesta en el discurso de un personaje caracterizado como militante del kirchnerismo colabora a la construcción del estereotipo de una conducta dominada por una adhesión fanática y triunfalista.

⁵ Donde los puntos suspensivos se extienden, hay términos que no terminan de entenderse cabalmente en la grabación como para transcribirlos con total precisión.

“Buena” está calificando la calidad de Cristina, tanto en su rol de, por entonces, presidenta, como en su situación de paciente médica, a través de una cita solapada a un discurso público de Amado Boudou emitido días antes en su rol de vicepresidente temporariamente en ejercicio de la presidencia, mientras la presidenta era sometida a una intervención quirúrgica y transitaba su convalecencia y recuperación. Retomaremos luego la especial implicancia en este discurso del recurso a citar determinada palabra ajena –pero muy “propia”– sin atribuir fuentes.

“Increíble” califica de manera superlativamente positiva a los resultados obtenidos por el kirchnerismo en las elecciones legislativas de aquel momento, pese a haber disminuido en votos respecto a las elecciones anteriores. Por otro lado, “altísimo” y “caudaloso” aparecen calificando superlativa y positivamente al cerro y el río de la localidad cordobesa de Villa El Totoral. Estos marcadores afectivos pueden parecer anodinos, triviales, no pertinentes al eje de evaluación que interesa centralmente en este discurso humorístico pero vinculado al universo político. Sin embargo, no resulta así cuando observamos que están dirigidos a un cerro y un río que no son especialmente destacados por su altura y por su caudal respectivamente en comparación con otros de la geografía cordobesa, pero que están ubicados –y se subraya esa ubicación– en una localidad pequeña, de escasa población, donde el kirchnerismo obtuvo en aquella oportunidad buenos resultados comiciales, quedando constituida como “la primera fuerza” política local.

Ese empeño puesto en destacar exageradamente las virtudes paisajísticas de un poblado de escasísima relevancia numérica en el que el oficialismo nacional tuvo éxito en contraste con los malos resultados generales que esa fuerza política obtuvo en el país, forma parte de la retórica irónica con la que el enunciador caracteriza al personaje como triunfalista, construyendo así un posicionamiento frente al triunfalismo –la poca propensión a aceptar datos contrarios a su interpretación de sus propios logros– del movimiento político al que el personaje se adscribe, triunfalismo que queda retratado mediante acentuaciones hiperbólicas propias de una caricatura.

Pocos párrafos atrás aludimos a una intertextualidad presente en este discurso. Pues bien, el procedimiento de incorporar enunciados ajenos al discurso propio sin explicitar su origen es una constante de este sketch, prácticamente su clave retórica. En él, el discurso de Karina se constituye, en mayor parte, como un collage de citas indirectas a enunciados pronunciados por dirigentes destacados del kirchnerismo, incluyendo a la propia Cristina Fernández de Kirchner. Tan abundantes son las manifestaciones de

intertextualidad en este discurso, que nos permiten tomarlo –un tanto jocosamente– como ejemplo perfecto, como un paroxismo, del concepto de dialogismo propuesto por Mijaíl Bajtín tal como es resumido en un artículo por Patrick Charaudeau: “No se habla jamás sino con lo ya dicho, utilizando otros textos dichos por otros” (Charaudeau: 2006: 42).

En ese festival de intertextualidad, Karina, una militante que lleva la militancia ‘ka’ desde la primera sílaba de su nombre (así como su siempre mencionado compañero Kevin lo lleva desde la inicial), va bastante más allá de utilizar con frecuencia los latiguillos del discurso político peronista (“¡Compañeros!”) y entonar –a coro con voces que surgen repentinamente en ese momento y con el acompañamiento de la característica percusión de bombos– cánticos que por entonces solía vocear en público integrantes de la agrupación kirchnerista denominada La Cámpora. También reproduce interpretaciones que funcionarios y dirigentes kirchneristas emitieron en aquel momento sobre los resultados electorales (“¡Somos la primera fuerza en el Congreso!”); y utiliza frases por entonces habituales en el discurso militante kirchnerista, incluso algunas frases textuales de la propia Cristina: (“¡Cada día somos más!” “¡Y vamos por más!” “¡Esto está en números!” , etc.).

También incorpora a sus comparaciones hechos y datos de la vida privada de los dirigentes kirchneristas difundidos noticiosamente (“¡Vamos militando con la alegría de La Mancha de Rolando!” –en alusión a la participación activa de Amado Boudou sobre el escenario en conciertos de una banda de rock– o “¡Más unidos que Jéssica Cirio con Martín Insaurralde!” , en relación al mediatizado romance del principal candidato kirchnerista de aquellas elecciones en el distrito bonaerense con una reconocida modelo-vedette) y llega a reinterpretarlos conceptos y los nombres de planes de gobierno implementados por la gestión gubernamental de un modo que vuelve a poner en escena, con más fuerza que en el resto del sketch, el procedimiento hiperbólico con el que el enunciador manifiesta más frontalmente su retórica irónica: “¡Y a partir de este domingo, compañero Barraco, milanesa de corzuela para todos y para todas, compañeros!” , exclama rápida, oportunamente, Karina cuando el conductor elogia la calidad de un plato elaborado con ese cérvido, que por la escasez de ese animal implica un exotismo al alcance de muy pocos (e incluso, quizás, un delito ecológico).

A eso hay que sumar que Karina nunca –ni en esta ni en otras emisiones del sketch a las que accedimos– habla desprovista del tono, la cadencia y el volumen de voz propios del pronunciamiento de un discurso político (no dicho esta vez desde la noción

semiótica de discurso, sino desde la acepción del habla coloquial que identifica al mensaje que los líderes políticos, gubernamentales o sindicales emiten oralmente ante multitudes en situaciones como los actos conmemorativos o los mítines de campaña).

Esa performatividad de la voz, ceremoniosa, enjundiosa, estentórea y de rítmica particularmente acentuada, produce un extraño desajuste al articularse dentro de un estudio de radio en diálogo con el conductor, los columnistas y la locutora, que mantienen la sonoridad serena habitual de sus intervenciones en el programa, y al expresar, a veces, contenidos cotidianos, que no guardan vinculación directa con cuestiones de índole proselitista. Esos cruces de *contratos de comunicación*, en los términos de Charaudeau, que se dan dentro del plano de la ficción puede presentar al personaje como viviendo siempre “en campaña”, haciendo proselitismo permanente, obsesivamente.

Bien vale recordar, en este análisis que aún deja varias puertas abiertas, que estos sketch se realizaban en la radio de la Universidad Nacional de Córdoba, emisora y casa de estudios que desde varios años antes estaban conducidos en sintonía política con el Gobierno Nacional. En tal sentido, pensar en la construcción de destinatarios, para destinatarios y contradestinatarios (siguiendo la categorización que Sigal y Verón realizaron en “Perón o muerte” y que Ana Soledad Montero aplicó al análisis del discurso de la primera etapa kirchnerista) en el marco de este discurso humorístico que es el sketch y el discurso kirchnerista ficticio que el personaje pronuncia, seguramente arrojará, en trabajos posteriores, resultados interesantes.

Ethos discursivo

Como los discursos objetos de este análisis son interpretaciones actorales, también resultó motivador pensarlos desde la “concepción ‘encarnada’” del ethos discursivo que Dominique Maingueneau desarrolla en su texto *Problemas de ethos*. El autor entiende al *ethos discursivo* como una serie de rasgos intra-discursivos del orden de la enunciación, que forman parte pregnante de la escena de enunciación, relacionados con la *manera de decir* –y que articulan lo verbal y lo no verbal–, que construyen una imagen del enunciador que el enunciatario incorporará, se apropiará –o no– apoyándose en representaciones sociales, en estereotipos que la cultura masiva vehiculiza, lo que legitimará –o no– la validez del discurso producido por el enunciador, más allá de su contenido.

El ethos así concebido incluye, junto a la dimensión verbal, un conjunto de características físicas (una “corporalidad”, que incluye imagen del cuerpo, de la vestimenta, un cierto modo de moverse y de gesticular, etc.) y psíquicas (un “carácter”, un modo de ser y estar en el mundo) que se construyen en el discurso pero que las representaciones colectivas atribuyen, o no, al “garante” (el supuesto originador del discurso construido por el enunciador dentro del discurso). Es decir, que del encuentro entre el ethos que un discurso propone y el ethos *efectivo* –el que concretamente actualiza cada destinatario– depende, en parte, la potencia de “persuasión” de ese discurso, es decir su capacidad de comunicar con éxito no solo un contenido sino también una “identidad encarnada” del “garante” a la medida de ese contenido, coherente con él, que, circularmente, lo legitima (2002:56, 59, 60,61, 64). “Tomalo como de quien viene”, podemos decir, citando un lugar común del habla coloquial, de la sabiduría popular, aún a riesgo de simplificar el asunto.

Si bien aquí el personaje no es el enunciador, si no que el enunciador (o parte de él, en virtud de la coparticipación del conductor, los columnistas y la locutora) es esa entidad discursiva que construye al personaje, podemos pensar el ethos en relación a la capacidad actoral y de apropiación del estilo lingüístico y otras modalidades de expresión y comunicación propias de determinados agentes sociales o sectores sociales, investida por la humorista en la materia significativa para dotar a su interpretación de fuerza mimética, de verosimilitud, de semejanza con el estereotipo que intenta representar o construir. Es decir para hacer “creíble”, convincente, esa representación, para actualizar en el destinatario la imagen corporal y psíquica del estereotipo al que alude, y por tanto legitimar como válido lo que el personaje que encarna ese estereotipo dice.

Si la verosimilitud así construida tiene un límite en estos casos es –además de por su enmarcación en un *contrato de comunicación* que identifica a ese momento radiofónico como ficción humorística– en virtud de la hiperbolización que se realiza, de la exageración que se aplica a ciertos rasgos y que constituye una modalización irónica del enunciador, mediante la cual este toma distancia crítica respecto de los personajes. Pero aun así, siendo los destinatarios partícipes conscientes del juego ficcional, lo convincente de la construcción de los personajes en relación a las representaciones sociales, colabora, creemos, a otorgar validez a lo que el enunciador dice que el personaje dice, es decir a la posibilidad de que el destinatario comparta los posicionamientos del enunciador frente a lo que esos personajes representan.

Bibliografía

-Charaudeau Patrick (1997) “*El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: normas psicosociales y normas discursivas*”. En revista *Opción*, vol. 22, n.º 49 (abril). Universidad de Zulia, Maracaibo Venezuela, pp. 38-54.

-Kerbrat Orehionni, Katherine (1997) *La enunciación*. Edicial, Buenos Aires.

-Maingueneau, Dominique (2002) “*Problemes d’ethos*”. En revista *Pratiques* n.º 113/114 (junio). Centre de Recherches sur les Médiations, Lorraine, pp 55-67. (Traducción de María Eugenia Contursi para uso de cátedra en Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires).

Apéndice: desgrabaciones completas

Sketch “Nelly”

Nelly: Todo bien por un lado pero todo mal. Los que siguen de asamblea están como siempre y el resto estamos festejando... Los que no estamos de asamblea, estamos de festejo.

César Barraco (conductor): ¿Qué festejan? Si de cada diez personas que viven en Córdoba, sólo dos los votaron a ustedes...

N: ¡Estamos festejando que el Diego Mestre también entróooo! ¡Estamos festejando! ¡Síiii! ¡¿Cómo (Con no vamos a festejar?!

CB: Eso en mis pagos se decía “lo colocamos al nene”.

N: ¡Claaaro!

Tincho Siboldi (columnista): Es como meter un gol de cabeza de media cancha...

N: ¡Claaaro! Y así los ánimos están bien arriba. Ahora podemos pedir... Podemos pedir los.....⁶, todo... Ya les dije al Parche, al Perú, al Oso...

TS: ¿Qué?

N: Ahora si quieren ahora es el momento, es el momento de...

⁶ Donde los puntos suspensivos se extienden, hay términos que no terminan de entenderse cabalmente en la grabación como para transcribirlos con total precisión.

TS: Ahora hay que manguear.

N: ¡Claaaro! Todo dulce, todo dulce. Los que están en asamblea son los manteros. ¿Cierto? ¡*Los manteros! Los... ¡Ash!* (Lo señalado en cursivas es pronunciado con una entonación propia de quien reconoce una equivocación e intenta corregirse) ¡*Los inspectores de la vía pública!* Porque los manteros tienen que trabajar. Y yo que estoy bien a fin de mes, querida Susana, bien a fin de mes, estoy con la tarjeta reventada, voy a ver si me doy una vuelta a ver si consigo unas sandalias taco chino para Navidad.

Susana Curto (locutora): Ah, ¿Tienen sandalias taco chino...?

N: ¡Uuuuhhh, tienen de todo! ¡Tienen de todo! Y me estoy recuperando de la bronca de ayer, Barraco ¡Una bronca terrible!

CB: ¿Qué pasó?

N: Por eso hoy no fui. No fui al Palacio 6 de Julio porque estoy reventada. ¡Reventada!

CB: Yo estuve trabajando y usted está cansada...

¡Pero yo también! Me tocó trabajar todo el día de ayer! ¡Yo ni me la imaginaba, esa! Fui bien temprano al Instituto Córdoba, que me toca ahí, a mí.

CB: A votar.

N: A votar, por supuesto. Voy a votar bien temprano... ¿Qué pasa? No se había conformado la mesa. Me agarraron de prepo, me dejaron ahí... ¡De presidenta de mesa, Barraco! Presidenta de mesa.

SC: Trabajo

N: ¡Pero ni siquiera! Si hubiera sabido, hacía el curso. Esos 50 pesos me los birlan, porque yo no hice el curso. Y estoy a fin de mes, Susana. ¡Buah! Nunca nos llegó el almuerzo...

B: Todo el día ahí.

N: ¡Todo el día clavada como una estatua ahí! ¿A usted le parece, Barraco?

B: Bueno, es el deber cívico...

N: ¡Pero qué deber cívico ni ocho cuartos! ¡El contribuyente, el votante, que es igual que el contribuyente-contribuyente sin votar, que hay que explicarle todo! ¡Están votando día de por medio y todavía no saben cómo mierda se vota, Barraco!

S: Eso es cierto. Me tocó ayer un par de sujetos en mi fila...

N: ¡Por favor!

S:...que pedían el sello en la libreta, y cuando les dieron el troquel preguntaron “Y esto qué es?”. Pero...

N: ¡“Y esto, dónde me lo meto”, me decían a mí! ¡Metaseló donde mejor le quede! ¡Por favor!

S: Y eso que se habló suficiente del tema en los últimos meses, ¿no?

N: ¡Nooo! Los tenía que salir corriendo, persiguiendolós porque se olvidaban de firmar. “Oiga, tiene que firmar ahí! ¿Dónde firmo? ¡Donde está la cruz, hombre, tiene que firmar ahí!” ¡Dios mío!

SC: ¿Y no le prestaron la reglita, vio que cortaban el cuponcito...?

N: ¡Nada, Susana! ¡No había nada! ¡No había un carajo en esa mesa! ¡Ni el almuerzo nos trajeron, Barraco!

TS: Eso la afectó mucho a usted...

CB: Los fiscales de los partidos, ellos siempre tienen algo para compartir, unos sanguchitos... ¿No le dieron nada?

N: ¡Qué van a compartir, esos! ¡Esos no comparten nada! Y usted, me imagino, Barraco, ¿votó bien? ¿Usted votó bien, Barraco?

CB y TS: ¡¿Qué es votar bien?!

N: ¿Usted votó bien, Siboldi? Usted tiene cara de que no votó bien.

TS: Sí, voté bien porque voté a conciencia.

N: Siboldi tiene cara de no votar bien.

TS: ¡Ah, bueeeno!

CB: Uno si va y vota, ya está votando bien.

N: Siboldi tiene cara de que tira el voto, que arruina el voto, lo tira a la mierda, que vota a partidos chicos, esos partidos chicos que es tirar el voto, arruinar el voto.

TS: No se arrogue usted la propiedad de juzgar a la gente según cara de qué tiene. ¿Yo tengo cara de votar mal, dice usted? ¿De regalar mi voto?

N: De que tira a la mierda el voto, que vota a esos partidos chicos que no se les entiende nada, esos que no los conoce nadie.

TS: Si pudiera decirle cara de qué tiene usted... pero no corresponde por el horario.

¡Usted no sabe! ¡Usted no sabe yo a quién voto!

N: Encima yo ayer me fui, me fui bien temprano. ¡¿Para qué habré ido temprano?! Que me agarraron...

CB: Le dije a una amiga el sábado. Que una amiga me decía voy a ir temprano, a las ocho: “Ojo –le digo-Marú, si vas a las 8...”

N: ¡Seh!

CB: ... porque te van a clavar, si no hay autoridades de mesa...”

N: ¡¿Te das cuenta?! ¡Y después dicen que al que madruga Dios lo ayuda! ¡Todo un macaneo!

CB: La traumé tanto, que no fue a votar, mi amiga.

N: ¡Bueh! Y así como Schiaretti tiene el amuleto de la campera roja contra la envidia, que él siempre está con su camperita roja... ¡Bueh! Yo me llevaba mi estatuilla de San Expedito. La estatua de 60 centímetros, la que llevo en la cartera, yo. Esa la llevo siempre. Me da suerte; y de paso, si alguno me quiere robar, ¡Sabés el carterazo que le pego! Se va a quedar con las ganas...

TS: Como un bate de beisbol.

N: La puse ahí. Me dio, nos dio, mucha suerte: entró el Diego. ¡Claaaro! Nos dio mucha suerte. Y yo lo quiero, como una tía lo quiero. Realmente. Realmente.

CB: Lo tenían ahí en el subsuelo deteniendo la caída y ahora se va al Congreso.

N: ¡Y ahora se va! ¡Ah! Cómo lo vamos a extrañar, porque es tan simpático. Yo a Santa Rita no la llevo porque ya sabemos: “Santa Rita Santa Rita...”

CB: La dejó afuera a Liliana Olivero, eh? La verdad que los cordobeses...¿eh? ¿No cierto?

N: ¡Aaaah, hay una ahí que anda renegando que le han robado los votos! Pero siempre hay estas cosas, que nadie se conforma con el destino. A veces lo que toca es lo que toca, ¿no cierto?

CB: Digo, son las elecciones, no es una cosa azarosa...

N: ¡Las elecciones, bueh...! Muy dormidos va la gente a votar, Barraco. Sinceramente, un mal rato terrible.

SC: ¿Le tocó, Nelly, en su cuarto que haya esas boletas de elecciones anteriores, que...?

N: En un momento, en un momento sale una con los ojos desorbitados, dice “Che, acá hay unas elecciones que está Alfonsín, una boleta que está Alfonsín. Yo lo voy a sacar”.

N: Le digo “¡Ni se te ocurra! No lo tocás. Lo dejás a Alfonsín ahí, que si está Alfonsín, por algo será”.

CB: Era una señal...

N: Era una señal. Y esta otra la quería sacar. Hay de todo ahí, Barraco. ¿¿Quién hace el casting ahí de los que se sientan...?!

TS: No es por casting. ¡La vida no es casting!

N: ¡Realmente!

CB: Hay gente que milita, que tiene una vocación por participar, es muy lindo que lo hagan.

N: Hay de todo ahí, realmente, hay de todo. Hay de todo. Yo con algunas charlaba, con otras no me di pelota porque no tenía tema, no tenía tema de charla... ¡Todo el día es muy largo...!

CB: Claro, porque estás desde las 8 de la mañana como hasta las 8 de la noche.

N: ¡Se hizo muy largo! ¡Realmente, realmente! Y el votante que no entiende porque va dormido. ¡Realmente, van muy dormidos!

CB: Para eso están las autoridades de mesa, ¿no? Para poder explicarles, facilitar la tarea de votar al ciudadano...

N: ¡Hay que explicar todo, Barraco! ¡Hay que explicar todo! ¡Qué cansancio tener que explicar... Yo ahí les dije: “Yo propongo que las próximas votaciones, ya que todo esto se cambia y qué sé yo, no sean de tan temprano, así la gente va bien dormida”.

CB: ¿..... a las doce del mediodía?

N: Pero podrían, arrancar, qué sé yo, cinco de la tarde. Duérmanse la siesta, váyanse más despiertos.

CB: Son un montón...

TS: cinco de la mañana

N: ¡No, hay que explicarles todo! “¿Dónde meto el sobre?”, salían con el sobre. “¿Qué hago con el sobre?”, “La ranura está chica”, “La ranura está grande”. ¡Ah, Dios mío!

N: ¡Realmente, Barraco, realmente!

SC: ¿Y votó mucha gente en su mesa, Nelly?

N: Muchísima. Demasiada. “¿Por qué no se van a otras mesas?! –Les decía yo– Se van a la mier... ¡Todos vienen a esta mesa!

TS: ¡Nooo... Está repartido! Cada mesa tiene más o menos un número similar de votantes.

N: ¡Discúlpeme, Siboldi! No está repartido. Es como la guía telefónica: ¿está repartida la guía? No es la misma cantidad de be, de be larga, que de ce. ¡No son los mismos! ¡No es la misma cantidad de líneas de doblévé que de... que de eme! ¡Entonces no me diga que está repartido! ¡No me diga que está repartido!

CB: Aparte usted estuvo ahí. Siboldi no estuvo de presidente de mesa.

N: No estuvo ahí. Mire: mi mesa iba de Abud a... a.. a... a Baldini.

TS: de Abud a Baldini... Claro, son muchos.

N: Demasiados.

TS: ¿Puedo hacer un reclamo? Muy poca goma adhesiva en los sobres, ¿eh?

N: ¡¿Pero para qué quiere goma adhesiva, Siboldi?!

TS: ¡Muy poca goma tenían los sobres!

CB: ¿O tenías la lengua muy seca?

TS: No, fue muy dificultoso pegar...

N: ¡Pero yo les estoy diciendo que a mí me dejaron sin almorzar, porque nunca me trajeron el almuerzo, y usted quiere goma de pegar!

TS: Tras que ya lengüetear un sobre no es una tarea grata, que encima le pongan poca goma adhesiva, parecía una cargada.

N: ¡Por favor!

TS:..... para los próximos comicios.

N: ¡Pero llévesela usted! ¡Lo único que falta, que le tenemos que dar a usted hasta la goma de pegar!

TS: Se supone que los sobres vienen engomados con ese fin.

N: ¡Bueno, si no lo puede engomar, lo mete para dentro y se deja de joder! ¡Por favor, hay que estarle solucionando todas las cosas, Siboldi! ¡Si usted no tiene ganas de ir a votar, no hubiera ido!

TS: Fui con muchas ganas. Fui con muchas ganas. Bien temprano y sin especular como especularon.....

N: ¡Sí, mire, que lástima, y un voto tirado a la basura, Siboldi! ¡Para eso no hubiera ido!

TS: ¡¿Por qué?! ¡Voté muy bien!

N: Bueno, me parece muy bien. Si usted dice que votó bien, yo no tengo por qué no creerle, ¿cierto?

SC: Cuando yo voté, Nelly, mucha gente se fijaba el número que tenía de orden, vio que estaba la lista de los votantes, y ya le decía a la autoridad de mesa para facilitarle la búsqueda. ¿A usted le pasaba?

N: ¡Ah, usted tuvo mucha suerte! ¿Dónde votó usted? Usted votó... ¿Dónde votó? ¡En otra ciudad votó usted! ¡No, acá nadie se fija en nada! Nadie se fija en nada. ¡Hay que explicarles todo, todo, todo! ¡Realmente, realmente!

CB: Bueno, nada le viene bien, al final.

N: No, nada les viene bien. Nada les viene bien.

CB: A usted, Nelly...

N: Y no, a mí... ¡¿cómo me va a venir bien, Barraco?! Fue un día precioso ayer, me dejaron ahí sentada toda la tarde. Ni un vaso de agua me convidaron. ¿A usted le parece, Barraco? Y ahora con esto que se les ha dado de elecciones día por medio, yo no sé cuándo..... A mí no me agarran más, ¿eh?

CB: No, bueno, hasta 2015 no hay más.

N: ¡A mí no me agarran más! Bueno, lo único que les puedo decir es, si van al centro, es buen momento para ir, porque no están los inspectores de vía pública.

CB: ¡Uh! Pero me imagino lo que debe ser la peatonal, entonces...

N: ¡Un amor, Barraco! ¡Tiene unas ofertas fantásticas! Tiene unas ofertas fantásticas y ya las puede ir acopiando para la Navidad, que falta muy poco, ¿eh? Un pestañeo y ya estamos en la Navidad.

CB: Cuando no están los inspectores, hasta un cero kilómetro te venden los manteros. Cómo cambió ese rubro, porque antes ibas caminando por la peatonal y se te acercaba alguno y con cierta discreción te decía “Facha, unas zapatillas, Facha, un jean?”. Capaz que te hacían pasar a un lugar canuto para que te midas... Ahora es como un shopping a cielo abierto.

TS: Descaradamente.

N: ¡Ah, ¿y los relojes?! Hay unos relojes fantásticos, Barraco, que los puede sumergir en el agua y todo. Si tiene pileta, pileta. Y si no en la ducha también le resisten. ¡Convídele algo! ¿Agárrele la espalda, Siboldi! No reacciona. ¡Siboldi no reacciona! ¡Levántele los brazos, Siboldi, haga algo!

TS: ¡¿Qué quiere, que le haga traqueotomía con una birome, también?! ¡No exagere, fue apenas un pequeño ahogo!

N: Hay que ser compañeros, por favor. Buenos compañeros. Y si no quieren ser compañeros, miren, sinceramente, hagan lo que quieran. Yo estoy muy cansada y no tengo tiempo, querida Susana, ya no tengo tiempo más que perder.

CB: Y vaya a trabajar...

N: ¡Ah, noooo, estoy agotada! Estoy reventada. Ya en las elecciones me reventaron, pasé mucho estrés... Encima tenía que estar esquivando, esquivando los alacranes, los de palomas. Entonces yo les voy a decir una cosa, a usted, Siboldi, y a usted,

B: ¿Qué cosa?

N: ¡Acójanse a la moratoria!

Sketch “Karina”

Karina: ¡Vamos, compañeros, seguimos de festejo! Unidos y organizados, militando con alegría. ¡Somos la primera fuerza en el Congreso, compañeros!

César Barraco: Pero perdieron muchos votos... Massa hizo una gran elección en Buenos Aires... No sé si hay tanto que festejar...

K: ¡Y somos la primera fuerza porque Cristina, la única líder indiscutida de 40 millones de argentinos tiene coraje, compañeros, tiene coraje! ¡Y no solo es una buena presidenta, sino también es una buena paciente, compañeros!

CB: Eso dijeron, que era una muy buena paciente.

Karina con otros, cantando a coro (y con sonido de percusión festiva, silbatos y cornetas): ¡Cristina, Cristina, Cristina corazón, acá tenés los pibes para la liberación! ¡Cristina, Cristina, Cristina corazón, acá tenés los pibes para la liberación!

CB: Perdonemé, Karina... ¿Pero por qué Kevin está con una remera que dice “Tai bien, negro?”. Es provocativo... innecesariamente provocativo.

K: ¡Porque el compañero Kevin, compañero Barraco, el compañero Kevin, que goza de espíritu plural y democrático, terminó haciendo trencito en la murga de Unión Por Córdoba con la batucada de las militantes, con la batucada militante, que no tienen criterio pero tienen buen ritmo, compañeros!

Tincho Siboldi: Se robó un par de remeras, ¿eh? que dicen “José Manuel 2015”. Se robó un par de remeras.

K: ¡Para el asado, compañeros! ¡Esas remeras van para encender el asado!

TS: ¡Oh, no! ¡¿Cómo van a quemar las remeras?!

K: ¡Y vamos, compañeros! ¡Vamos por otra década ganada! ¡Vamos militando con la alegría de La Mancha de Rolando! ¡Más unidos que Jélica Cirio con Martín Insaurralde, y más organizados que estas últimas elecciones de Octubre, compañeros!

CB: Los kirchneristas tendrían que ver realmente cuál fue el efecto del Costo Jélica, ¿no? Si realmente influyó, no influyó... si sumó... Para el kirchnerismo puro, restó.

K: Recuerdo, que sé yo... Desde... Lo pusimos, te acordás, un día a Feinmann, en el programa que pasamos nosotros a la noche, que le daba y le daba a Insaurralde por el tema de Jélica Cirio.

K: ¡Ya la vamos a teñir de morocho, compañeros! ¡La vamos a teñir, así suma y sigue sumando! ¡Y vamos por más, compañeros! ¡Esta increíble elección, esta increíble elección que hemos realizado! ¡Ya empezamos, ya empezamos a apretar el acelerador para 2015, vamos apretando el acelerador para 2015!

CB: En 2015 Cristina termina su mandato...

K con otros cantando a coro (y con sonido de percusión festiva, silbatos y cornetas):
¡Borombombón, borombombón, para Cristina la reelección! ¡Borombombón,
borombombón, para Cristina la selección!

CB: No hay reelección... Y mucho menos la selección. Explíqueme a Kevin que no puede dirigir la selección de fútbol. Y reelección tampoco, porque, digo, no hay formalmente ningún proyecto presentado en ninguna cámara... Y además, con estos resultados yo diría que tan ajustados, estaría más complicado cualquier proyecto de...

K: ¡Ya lo vamos a conseguir....

CB: ...la carta magna.

K: ...compañero Barraco, lo vamos a conseguir! ¡Porque somos la primera fuerza en el Congreso, compañeros! ¡Somos la primera fuerza en el Congreso, compañeros y compañeras, como somos la primera fuerza en la ciudad de Villa del Totoral, compañeros!

CB: Villa del Totoral. Le mando un gran saludo a la familia Visintini. Cariño entrañable para ellos.

K: ¡A los compañeros Visintini, que tienen ese cerro altísimo y ese río caudaloso de Totoral!

CB: No, no sabés cómo se come... Una vez me hicieron probar milanesa de bambi... No, no sabés lo que es, lo más rico... milanesa de corzuela. La corzuela es como un bambi.

TS: Sí, un cervatillo.

CB: Un cervatillo. No sabés lo que son las milanesas de corzuela que me hizo probar Don Visintini, que Dios lo tenga en su santa gloria, me hizo probar la milanesa más rica que probé en mi vida.

K: ¡Y a partir de este domingo, compañero Barraco, milanesa de corzuela para todos y para todas, compañeros!

CB: ¡Pero si no hay tantas corzuelas!

K con el coro: (con sus sonidos): ¡.....⁷ bancando este proyecto, proyecto nacional y popular! ¡..... los pibes.....! ¡¿Y por qué?! Porque..... corazón.....!

CB: Insisto que me parece provocativa la remera de Kevin que dice “Tai bien negro”. Me parece que es innecesaria.

⁷ Donde los puntos suspensivos se extienden, hay términos que no terminan de entenderse cabalmente en la grabación como para transcribirlos con total precisión.

K: ¡Compañeros, así es que cada día somos más! ¡Y vamos por más! ¡Y esto está en números, compañeros!

(Ingresa, de fondo, música orquestal)

K: ¡Cinco millones de puestos de trabajo, dos millones y medio de jubilados...!

CB: ¿Sabe qué tiene que agregar, Karina, ahí? Los Procrear, los miles de créditos Procrear que permiten que mucha gente amplíe su casa.

K: ¡Miles de créditos Procrear con los que la gente tiene el sueño de su casa propia, compañeros! ¡Y diez millones...!

TS: ¡Uuuuh!

(Ingresa música percusiva que acentúa la sensación de suspenso, y pasa a fondo)

TS: ¡¿Diez millones de qué?!

K: ¡Diez millones...!

CB: De pesos, de dólares, de euros...

K: ¡Diez millones de seguidores...!

CB: Sí...

K: ¡...tiene en su Twitter el Papa Francisco!

CB: Ah, mirá vos...

K: ¡El Papa Francisco, un papa peronista...!

CB: ¡Eh!

K: ¡...que se alegra, que se alegra, de que somos mayoría en el Congreso, compañeras y compañeros!

TS: No, no me parece, no me parece procedente...

K: ¡Diez millones de seguidores del Papa Francisco que adhieren a este modelo...

CB: No...

K: ...nacional y popular...!

S: Son diez millones de votos...

CB y TS: ¡No! ¡No...!

K: ¡Porque Argentina es un país en donde el mundo quiere vivir, compañeros!

(Cierre con sonidos de percusión festiva)

No, si vuá, ¿cer estándap

Jorge Monteagudo*

En mayo de 2015, Daniel Santos, periodista de *La Voz del Interior*, publicó un artículo titulado “El humor cordobés ha muerto”. Bomba. A juzgar por la respuesta furiosa de la “comunidad artística” dedicada a los espectáculos de humor esto pareció ser una ponencia en Harvard más que una columna de opinión en un diario.

El polémico artículo (al menos para un sector) se trataba de un análisis fugaz de la actualidad del clásico “humor cordobés” fundamentado por dos sucesos recientes de dos de sus exponentes tradicionales: la candidatura política de “Cacho” Buenaventura y la participación del “Negro” Álvarez en el programa “Bailando por un sueño”. El artículo afirmaba:

... el humor cordobés que en su modo tradicional se convirtió en marca registrada hace unas décadas, murió, y hoy la nueva generación de humoristas busca nuevos modos de expresarse: el stand up, los canales que ofrece Internet o los medios audiovisuales más tradicionales, como plataforma de despegue.

La “comunidad artística”, ofendidísima, tomando esto como una tragedia shakespereana verbal, primero se expresó a través de las redes sociales y luego tuvo su “derecho a réplica” en el propio medio que había publicado el artículo.

La llamo “comunidad artística” (y hago las comillitas con los dedos) casi en forma poética, porque creo más bien fue una suma de individualidades y egos dañados que defendían su posición con ejemplos particulares, en lugar de elaborar un discurso homogéneo inherente a uno u otro.

Y esto también es un punto de vista.

Luego de este breve cumulonimbus de opiniones, los comediantes continuaron con sus rutinas cotidianas diseñando sus propios *flyers* de difusión, dándole *send* a las gacetillas cargadas en sus correos, actualizando sus páginas de Facebook, sus Twitter y buscando estrategias para llevar público a sus presentaciones semanales.

* Estas breves palabras van desprovistas de todo contenido académico, objetividad y análisis profundo. En primer lugar, no terminé el secundario. En segundo lugar, deben ser tomadas como un punto de vista con astigmatismo (y presbicia estrenada este año) ya que soy nacido en Montevideo, Uruguay y mi primer contacto con el “humor cordobés” fue a través del cordobés que interpretaba Olmedo en un sketch junto a Eddie Pequenino. Y en tercer lugar, temo ser deportado si mis palabras son malinterpretadas.

Pareció que ninguno evaluó la posibilidad de que la nota hablara sobre el género “humor cordobés” (no voy a ahondar en este término y voy a dar por supuesto de que sabemos más o menos a qué refiere) y no sobre “el humor de Córdoba”, que son dos cosas totalmente diferentes.

Considerando que una de las virtudes del humor es ser un procedimiento que desacraliza y desactiva lo trágico de la realidad a través de una mirada crítica, es raro que se lo hayan tomado tan a pecho. Al menos hasta que fueron publicadas las réplicas. Es que tratar de hacer reír es cosa seria.

Mi vecina la exdocente de primaria, nada me comentó acerca de esa nota.

Cabe destacar que un sector de esa “comunidad artística” no se pronunció en contra de ese artículo (me incluyo dentro de los disidentes), porque en parte estaba de acuerdo con ese punto de vista. Pero no voy a dar nombres porque un comediante no tiene memoria *ram* suficiente para recordar también esas cosas.

Los exponentes que se sintieron agraviados (y los que no) podemos decir que somos los representantes de los “nuevos géneros de humor” que se comenzaron a desarrollar en Córdoba desde hace algunos años: la improvisación y los monólogos de stand up.

Pero si hago un “*back to the future*” al término “humor cordobés”, ingreso directamente a las páginas de la revista *Hortensia* y a los legendarios cuentachistes, Buenaventura, Álvarez, Chichilo, Pailos, entre otros, que descubrí ya directamente viviendo en Córdoba porque la banda ancha tardó mucho en llegar a Montevideo.

Hablando con colegas o incluso con algunos de estos legendarios humoristas, me entero de esa época dorada donde las salas de teatro desbordaban de público que acudía a ver a sus ídolos; los seguían en sus giras y compraban sus discos y casetes.

Entonces, este breve apocalipsis breve generado por el controversial artículo citado al inicio de estas líneas, me hizo preguntar *tu bi or not tu bi, dát is de* cuestión sobre si el género stand up o la improvisación son géneros populares e instalados en la idiosincrasia cordobesa.

Creo que estas nuevas formas que están comenzando a desarrollarse y a generar aceptación (y que patalean ávidas de reconocimiento) primero responden a la identificación del espectador y a que (en algunos casos) propician una crítica más de orden filosófico sobre la actualidad.

Pero focalizándome en el género stand up, del que muchos reniegan argumentando que es “importado”, ¿ha alcanzado su propia identidad local o está en un proceso de búsqueda? ¿Podemos encontrar en el stand up local el equivalente al Angus Premium hecho con vaca patria de Mc Donald’s?

De todos modos, la situación actual de este género se encuentra a años luz del popular “humor cordobés”. Mi vecina la exdocente comprende a la perfección el “no si vuá...” y no el “¿Se dieron cuenta de que...?”.

Algunos lo hemos experimentado en carne propia, por ejemplo, al actuar con nuestros monólogos ante un impávido público de productores agropecuarios.

¿Por qué? Porque el chiste tradicional está construido mediante la ocurrencia y el stand up mediante la pregunta.

Si el título del artículo hubiera tenido tan sólo dos signos gramaticales y se hubiera transformado en “¿El humor cordobés ha muerto?”, otro sería el cantar; o mejor dicho, el monologar. Esto hubiera llevado a algunos a responder y a otros a generar más preguntas: ¿El humor de Córdoba está vivo? ¿Qué es estar vivo? ¿Qué es estar muerto? ¿Estamos muertos o estamos vivos? No importa, y además estamos en el “entre”, ni una cosa ni la otra.

Las afirmaciones taxativas clausuran puertas y entonces buscamos abrirlas primero a gritos y luego a martillazos; en cambio las preguntas abren sugestivas puertas a sótanos, altillos y recovecos. Es que somos una eterna pregunta y cuando aparece algo que parece encajar como posible respuesta, nos desarticula y escandaliza.

En consecuencia, no podemos esperar que nuestra necesidad de reconocimiento o éxito provengan de un artículo en un diario porque, supongamos que es el horizonte de algunos, son cambios paulatinos que se logran a partir del trabajo, la persistencia y, en algunos casos, el robo de monólogos de otros lados.

Y al pasar, también me pregunto cuántos nuevos comediantes actuales de Córdoba pueden vivir holgadamente sólo de su actividad. Y digo holgadamente: mantener a su familia, comprarse un departamento, un auto o un bulldog francés que son tan lindos y combinan con todo.