

*figuraciones*

---

3

*El Arte y  
lo cómicO*

LIBROS de  
CRÍTICA



CRÍTICA  
DE ARTES

# figuraciones

---

**Directores:**

*Oscar Steimberg y Oscar Traversa*

**Secretaría de redacción:**

*Mónica Kirchheimer, Daniela Koldobsky, Sergio Moyinedo*

El arte y lo cómico.

abril de 2005, N° 3

versión on-line. ISSN: 1852-432X

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES**

**Director del Área Transdepartamental**

**de Crítica de Artes "Oscar Traversa":** *Dr. Sergio Ramos*

**Coordinación de Publicaciones**

**de Crítica de Artes:** *Rolando Martínez Mendoza*

**Diseño y diagramación:** *Andrea Moratti*

**Recuperación de los artículos:** *Laura Amarilla,*

Repositorio Institucional de la UNA

Los números 1/2 y 3 de la revista *Figuraciones* han sido publicados originalmente en soporte papel.

*Figuraciones* 1/2: Memoria del arte/Memoria de los medios (diciembre de 2003). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

*Figuraciones* 3: El arte y lo cómico (abril de 2005). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

La presente colección recopila y unifica en el número correspondiente de *Figuraciones* los artículos publicados tanto en la versión papel como en la primera versión on line de la revista.

---

*Figuraciones*, revista de teoría y crítica de arte, se propone como espacio de indagación y debate en relación con las prácticas sociales que dan lugar a las distintas configuraciones de los objetos artísticos, a las continuidades y cambios de sus condiciones de producción y a los modos de su percepción y empleo por parte de sus distintos públicos. En torno de esos nuevos objetos y de los textos que los acompañan en su circulación pública se ha desplegado la actividad de diferentes disciplinas y el interés de distintas estrategias de búsqueda; en esta publicación se intenta promover la indagación de su carácter y de los efectos de sus nuevos medios y recursos, tanto en sus manifestaciones actuales como en las históricas con las que confluyen y confrontan. Atendiendo, en especial, a la singularidad de nuestro espacio de despliegue de la tensión, vigente en todo el campo del arte, entre universalidad y localización.

---



## **Editorial**

Del arte en lo cómico, de lo cómico en el arte  
**Oscar Steimberg y Oscar Traversa**

### **Secciones y artículos**

#### **I. Narrativas y escrituras de lo cómico**

**José Emilio Burucúa** 13  
Ulises, historia y personaje ridículo

**Ana Camblong** 31  
Macedonio: el arte y lo cómico

#### **II. Fronteras de la comicidad**

**Mónica Virasoro** 41  
Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico

**Fernando Silberstein** 59  
La interpretación, lo cómico y la muerte

#### **III. Construcciones de la Risa**

**Raúl Barreiros** 75  
Paisaje del público en la pantalla de televisión. Hoy, lo cómico

**Alejo Steimberg** 93  
El cine bizarro: la mirada cómica inherente  
a un consumo cultural desviante

#### **IV. De lo académico como arte de medios**

**Oscar Traversa** 111  
Apuntes acerca de lo cómico fotográfico

**José Luis Petris** 137  
La soledad del humor gráfico: Acerca de Bellas Artes de Rep

**Mónica Kirchheimer** 149  
El reproche de la comicidad. Lecturas  
sobre dos dibujos animados no infantiles.

## **Recorridos**

- Miguel Vedda 163  
**Walter Benjamin: crítica y verdad.**

## **Entrevistas**

- Entrevista a Jorge Dana 175  
**Lo que trajo el cine al mundo de lo cómico**
- Entrevista a Elvio Gandolfo 179  
**Seguirá habiendo cómicos?**

## **Bibliográficas**

- Sergio Moyinedo 189  
**Corderos y elefantes.**  
**La sacralidad y la risa de José Emilio Burucúa**
- Claudia López Barros 191  
**Qué es el humor? de Jonathan Pollock**
- Sergio Ramos 195  
**Humor y política. Un estudio comparativo**  
**de tres publicaciones de humor político de Andrea Matallana**
- Gastón Cingolani 199  
**Entre mentira e ironía de Umberto Eco**
- Ezequiel De Rosso 203  
**El Humor en Borges de René de Costa**
- Oscar Traversa 207  
**Lo cómico de Concetta d' Angeli y Guido Paduano**

# Del arte en lo cómico, de lo cómico en el arte

*Oscar Steimberg y Oscar Traversa*

---

Lo cómico irrumpe, o se dice que irrumpe, cada vez que dos elementos que no suelen formar parte del mismo universo de sentido entran repentinamente en contacto. Pero entonces lo cómico es siempre histórico, incluidos hasta algunos gestos fuera de programa con que se hace reír por primera vez al bebé. Después, las repeticiones previsibles en cada género discursivo sustentarán, como contraparte de cada ruptura, la refundación infinita de la secuencia cómica, incorporándola a otros rituales de la cotidianeidad. Y esas rupturas no se darán en un solo registro temporal. No ocurrirán sólo en un tiempo breve (se suele empezar las ejemplificaciones de lo cómico por ahí, por el accidente de un caballero que tiene la seriedad del descriptor, enfrentado de pronto a su cáscara de banana) sino también en registros de la larga duración (con los años, todas las modas son cómicas), y, por supuesto, decía Freud, en los del espacio (desde la perspectiva de la parroquia o de la región cultural).

El discurso de la ciencia no admite lo cómico como parte de su propio desarrollo, y en el límite lo reconocerá como el indicador de su fracaso; el arte, en cambio, lo ha incorporado con naturalidad, y partiendo de sus definiciones más abarcativas puede postularse que lo ha hecho ya desde la comedia y la narrativa de la época clásica y desde la pintura pompeyana. Como una cualidad autóctona, lo cómico puede formar parte, con pleno derecho, de la producción artística. Entonces, reflexionar aquí sobre lo cómico no puede implicar solamente el cruzamiento entre los productos de un sistema de la cultura y un efecto de su circulación; es, también, el despliegue de un reconocimiento de principio: el de que lo cómico puede crecer, en un tiempo artístico, como uno de los estímulos originantes de la creación, a partir de la expansión, siempre, de un borde del sentido.

En el número inicial de *Figuraciones* se reunieron trabajos acerca de las memorias del arte y los medios, y en algunos de los que focalizaron el momento contemporáneo de esos registros se señalaron los cambios enunciativos condicionados por la expansión creciente de una mirada metahistórica y metacrítica. Esa mirada, podemos agregar, cuya generalización es parte de nuestros *estilos de época*, y que se despliega también como efecto de otra expansión en sus textos, la de un carácter de autorreferencia irónica. Una caída general de las certidumbres en las clasificaciones y jerarquizaciones de los objetos culturales ha distribuido levedad y comicidad en los metadiscursos que fueron soporte de las instituciones artísticas así reconocidas, así como en los espacios mediáticos conexos, y ha pro-

fundizado una vacilación, que insiste desde los textos de las vanguardias históricas pero ahora no se circunscribe, ya, a los movimientos artísticos de ruptura, en el reconocimiento de lo artístico como tal.

Lo cómico, digamos, puede irrumpir en cualquier lado, y ahora experimentamos, una vez más, que puede ocurrir que nos visite con mayor frecuencia en un momento histórico que en otro. En éste, unos géneros empecinadamente fragmentados, autorreferentes, siempre sujeto y objeto de sátira y parodia, parecen convocar la percepción de lo cómico de manera natural. Pero, ¿paradójicamente? es frecuente el registro de esa comicidad pero no la reflexión sobre ella. Como si no hubiéramos superado, en general, ante esos rasgos del estilo de época, el momento del estupor.

Los trabajos originales reunidos en este número de *Figuraciones* comprenden, por un lado, reflexiones actuales sobre los momentos instituyentes y las perspectivas teóricas que han delimitado el campo de lo cómico, y por otro indagaciones sobre los modos de emergencia y circulación discursivas de lo cómico en nuestra contemporaneidad, en obras y géneros con producción o circulación en nuestra región cultural. En distintas áreas temáticas:

- **Narrativas y escrituras de lo cómico.** Un trabajo de José Emilio Burcúa propone en este campo atender en la figura de Ulises, junto a su deriva y su aventura, otra memoria: la de los rasgos de comicidad del héroe astuto, engañador, fabulador. Y Ana Camblong señala, en relación con el lugar fundante de Macedonio Fernández en la cultura argentina, la originalidad y el rigor singular de su ensayo sobre *La humorística*.

- **Fronteras de la comicidad.** Ante las reflexiones sobre lo cómico se alza el problema de la dificultad de su definición, siempre vecina de las de la ironía o el humor, y asociada a distintos estadios psicológicos y configuraciones discursivas. Mónica Virasoro recorre distintos accesos a su problemática filosófica desde la antigüedad clásica, y Fernando Silberstein estudia en teorías de la interpretación la captura del espectador en las obras de arte y humor.

- **Construcciones de la risa.** El público construye, o es llevado a construir en cada etapa de la escena o la pantalla, protocolos e instancias de prueba de la circulación del efecto cómico. Raúl Barreiros estudia el dispositivo de las risas grabadas, rasgo estable de distintos géneros televisivos, y Alejo G. Steimberg los rituales de distanciamiento irónico del espectador de cine bizarro y “clase B”, estabilizados como parte del espectáculo.

- **De lo cómico como arte de medios.** Unas tradiciones de género y unos dispositivos de producción y circulación de imágenes, de sonidos o



de ambas series interactúan en distintas realizaciones mediáticas para la producción de una comicidad que cambia con los estilos de época. Oscar Traversa analiza en este campo las particularidades -hasta ahora poco definidas- de lo cómico fotográfico, José Luis Petris las aporías del humor gráfico cuando tematiza las artes bellas y Mónica Kirchheimer los desencuentros entre dibujo animado (cómico) y efecto cómico en tiras costumbristas.

En la sección *Bibliográficas* se comentan obras sobre lo cómico, la ironía y el humor, de autores argentinos o de traducción reciente, y en *Entrevistas* se reproducen conversaciones con Jorge Dana sobre los rasgos y momentos de implantación de las tradiciones de la comicidad cinematográfica y con Elvio Gandolfo sobre su percepción del cómico como "especie en extinción" en los escenarios y la pantalla.

A partir de este número, *Figuraciones* incluye además otra sección: *Recorridos*, sobre temas, obras o autores de distintos campos y tradiciones de la teoría y la crítica de arte. Miguel Vedda reflexiona en esta entrega sobre la concepción acerca de la crítica de arte romántica que Walter Benjamin despliega en *Crítica y verdad*.



## *I. Narrativas y escrituras de lo cómico*



# Ulises, historia y personaje ridículo

*José Emilio Burucúa*

---

La figura de Ulises ha reincidido a lo largo de la historia. Dos vertientes pueden encontrarse en ella: una, la de la aventura del viajero, con su desarraigo y contacto con lo otro. La segunda, la del héroe astuto que incluye rasgos cómicos (del mentiroso impenitente, del engañador incorregible, del fabulador proteico), que también se extendieron a otros aspectos o protagonistas de la historia.

**Palabras clave:** Ulises, comicidad, Pathosformeln, transformación.

## **Ulysses, ridiculous story and character**

The figure of Ulysses has recurred along history. Two lines may be found: first, the traveler's in the exile and at the same time adventurer and in contact with the other. Second, the smart hero's, that includes comic features (those of the impenitent liar, of the incorrigible deceiver, of the protean fabulator), which were also extended to other aspects or main characters of the story.

**Palabras clave:** Ulysses, comicalness, Pathosformeln, transformation.

*A mi alumna Graciela Romanelli y a mi joven colega  
Ignacio Lewkowicz, in memoriam*

### 1.

A lo largo de casi tres milenios, la versión homérica del mito de Ulises[1] se ha condensado en una de las *Pathosformeln*[2] más tenaces de la civilización occidental: la fórmula intelectual y emotiva del hombre viajero, que encierra un contenido fuertemente contradictorio y esquizoide[3] pues representa el infortunio del hombre desarraigado y destinado a vagar y, al mismo tiempo, la exaltación del aventurero a quien el contacto con otras personas, pueblos y costumbres convierte en un individuo sabio y tolerante. Pero en esta segunda vertiente, la figura del héroe astuto ha incorporado a menudo los rasgos cómicos del mentiroso impenitente, del engañador incorregible, del fabulador proteico, caracteres risibles que también se extendieron a otros aspectos o protagonistas de la historia. La legendaria fidelidad de Penélope, por ejemplo, quien demostró poseer la misma inteligencia algo tramposa del marido en los episodios odiseicos del tejido para el sudario de Laertes y del acertijo de la cama fabricada por Ulises, fue objeto de bromas y befas en la misma Antigüedad, cuando ya se decía que, en rigor de verdad, la “casta” Penélope había sido una ramera de la peor especie, se había acostado con todos sus pretendien-

tes y, de tales amores, había concebido nada menos que al monstruoso y multiforme dios Pan (Grimal 1951: 342 – 356).

Más tarde, de una manera equivalente a la que Jean Seznec describió para la supervivencia de todo el panteón olímpico en la Edad Media cristiana (1980 [1983] ) [4], la latencia de la historia de Ulises en esos ocho siglos estuvo escandida por fuertes reapariciones, acompañadas de nuevos episodios inventados y deslizamientos de sentido, algunos de los cuales estuvieron destinados a perdurar más allá de la readquisición de los textos de Homero por la filología renacentista. Por ejemplo, parecería que San Isidoro de Sevilla ya hubiese perdido contacto directo con la *Odisea*, sin embargo Ulises se presenta en las *Etimologías* junto a Circe a propósito de la magia o de los seres metamorfoseados (Ovidio podría ser la fuente) (1994) y, nos interesa mucho más este punto, el héroe es señalado allí mismo como el fundador de Lisboa —Olisipona—, donde «al decir de los historiadores, el cielo se separa de la tierra y los mares de las tierras secas» (San Isidoro de Sevilla 1994 , XV, 1, 70, vol. II, p. 224) (una referencia que nos remite a Plinio, *Historia Naturalis*, 4, 113). Semejante tradición fue seguida por Lucas, obispo de Tuy llamado precisamente el Tudense, en su *Chronicon* (libro I, capítulo 42) escrito a mediados del siglo XIII [5], y Alfonso X la retomó modificándola un poco en su *Primera Crónica* (I, 9), pues atribuyó a un nieto y a una biznieta de Ulises la fundación de Lisboa. Ariosto nombraba todavía la ciudad del Tajo como Ulisbona en el *Orlando Furioso*, XIV, 13 e incluso Gracián, en *El Criticón*, al examinar las ciudades de la península para decidir cuál ha de ser morada de la sabia y prudente Artemia, nombra la primera a Lisboa y afirma de ella que es “hidalgua, rica, sana y abundante, cuanto porque jamás se halló portugués necio, en prueba de que fue su fundador el sagaz Ulises”. Por supuesto que la idea transmitida por San Isidoro hubo de tener un desarrollo muy amplio y de tintes políticos poderosos en la épica portuguesa del siglo XVI, pero en la pluma de Gracián adquirió un tono algo burlón.

También en el Medioevo, alrededor de 1172, Benoît de Sainte-Maure hacía del contraste entre las proezas físicas de Aquiles y las argucias de Ulises el tema principal de su caballeresco *Roman de Troie*. Gracias a Jean Moréas, sabemos que, en tiempos de Felipe Augusto, el *Dolopathos*, un poema sobre la lucha de Ulises contra Polifemo, atrajo la atención de la corte y tal vez dio lugar a algún tipo de representación dramática grotesca en el primer castillo del Louvre (Babbi y Zardini 2001). Y, por supuesto, a partir del siglo XIII, diversas versiones del *Ovidio moralizado*, vale decir, de interpretaciones alegóricas en clave cristiana de las *Metamorfosis*, pusieron en circulación lecturas simbólicas de las aventuras de Ulises contadas por Ovidio (Seznec 1980 [1983] 81-85). El género siguió muy vivaz en España hasta más allá del 1600 [6]. En 1589, por ejemplo, Pedro

Sánchez de Viana publicó unas *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio. Con la Mithologia de las fabulas y otras cosas*, donde Ulises es considerado símbolo del alma inmortal, partícipe de la naturaleza divina, “por misericordia y merced de su criador”, que no puede ser alterada ni corrompida por los hechizos de Circe, es decir, “por la fuerça del Sol, ni del resto de los planetas y estrellas”, en tanto que los compañeros del héroe significan los elementos corporales “que estan en cuerpo haziendo carcel y ligazon al alma”, sujetos “a enfermedades, dolores, corrupcion, y muerte”[7]. En 1609, Antonio Pérez Sigler insistió en la alegoresis ovidiana con sus *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasson, traduzidos en verso suelto y octava rima: con sus alegorias al fin de cada libro*. Circe es, para Pérez Sigler, el símbolo de la pasión amorosa natural, que suele transformar a los más sabios en animales llenos de furor. Así se mudan en puercos, vencidos por la lujuria, los compañeros de Ulises y éste, asistido por Mercurio es emblema de la prudencia que guía a los hombres “fuera del incomprehensible labyrintho de las perturbaciones”[8].

## 2.

Boccaccio fue el primer humanista moderno que tuvo un conocimiento directo de la *Odisea* gracias a la traducción del poema, del griego al latín, que hizo para él Leoncio Pilatos. El tratado de mitología antigua que Boccaccio escribió en los últimos años de su vida, no sólo para publicar la mayor masa de información compilada hasta entonces sobre los dioses y los héroes de la Antigüedad sino para defender el valor cognitivo y existencial de la poesía, el *De genealogia deorum*, contiene un capítulo denso y completo acerca del mito de Ulises (Libro XI, capítulo XL) (Boccaccio 1980: 668-673). La versión latina de Leoncio Pilatos sólo fue reemplazada por otra mejor alrededor de 1460, cuando el filólogo Francesco Aretino continuó la obra de traducir los poemas homéricos que Lorenzo Valla había comenzado, completó los ocho cantos finales de la *Iliada* y se hizo cargo de la totalidad de la *Odisea*. El texto griego original de ambos poemas fue impreso, por primera vez, en Florencia en 1488 bajo la supervisión de Demetrio Calcóndilas. Raffaele da Volterra tradujo nuevamente al latín en verso la *Odisea* completa y publicó su versión en Florencia en 1497; hubo reediciones de esta traducción en 1510, 1512, 1513, 1524, 1528, etc. Aldo Manuzio sacó en Venecia una nueva edición del texto griego de la obra homérica en 1504, que mejoró en 1517 y renovó en 1521. La de 1517 sirvió como versión canónica para la florentina de la casa Giunti en 1519 y para la gran edición romana realizada entre los años 1542 y 1550. En 1537, salió en Venecia la primera edición bilingüe in-8º de todo el *corpus* de Homero, el texto griego establecido en 1517 y el latino según nueva traducción en prosa hecha por Andrea Divus[9]. Fue tal el éxito de la fórmula bilingüe y del formato pequeño que los impresores venecianos repitieron ese esquema editorial en 1542, 1547 y 1551. A todo esto, en

1550, Gonzalo Pérez publicó en Amberes la traducción española de los trece primeros cantos *De la Ulyxea de Homero*, empresa que fue completada seis años más tarde. Los italianos tuvieron su versión en *volgare*, a cargo de Girolamo Bacelli, sólo en 1582, si bien Ludovico Dolce había ya realizado una paráfrasis de la *Odisea* en octavas, impresa en 1573.

Destaquemos un detalle que nos remite nuevamente al primer Manuzio y que nos sirve para mostrar no sólo la familiaridad de ese editor erudito con la historia de Ulises, sino las huellas de las dos aproximaciones a la *Odisea* que pretendemos asociar mediante este trabajo. En 1502, el viajero genovés Giorgio Interiano visitó a Aldo en Venecia y le entregó un opúsculo de su autoría sobre las costumbres y creencias de los circasianos o sármatas, pueblo que habitaba entre el río Don y el Cáucaso, descendiente de los antiguos escitas. Interiano veía en Aldo a un «gran amante de la virtud, diligente indagador de hechos y costumbres ajenos»[10]. El 20 de octubre de ese mismo año, Manuzio remitía a Iacopo Sannazaro en Nápoles una copia del texto de Interiano y le solicitaba una epístola introductoria para publicarlo con ella. Aldo retomaba allí la opinión que él mismo había suscitado en el genovés y la proyectaba sobre éste, amplificada. Decía Aldo a Sannazaro que Interiano era «hombre de vida íntegra, estudiosísimo de los doctos y risueño» (*facetus*): “se me ha aparecido así como otro Ulises de Homero”, entusiasta conocedor de otros hombres. Aldo Manuzio ha asociado pues a Ulises con el interés apasionado por los otros y ha señalado indirectamente en él un carácter jovial y risueño. Alteridad y comicidad, tales son los rasgos que suponíamos debían de mostrarse en las apropiaciones renacentistas de Odiseo y que ahora descubrimos por primera vez. Pero agreguemos una prueba adicional sobre el asomo de esa interpretación combinada en los primeros años del siglo XVI: Erasmo mantenía en la misma época una relación muy estrecha con Aldo mientras redactaba la primera colectánea de sus *Adagia*. Y bien, el Roterodamense parecía compartir con su editor la perspectiva sobre Ulises, aunque es posible que le otorgase un matiz más irónico. El proverbio XXXII de la centuria IV en la quíliada II de los *Adagia* es el «Apólogo de Alcinoos», que Erasmo identifica con una fábula o cuento «de viejas», semejante a las historias que Ulises desgranó en la corte del rey de los feacios: «fábulas ridículísimas y prodigiosas, mentiras portentosas acerca de los lotófagos, los lestrigones, Circe, los Cíclopes y otras del mismo género de milagros, confiado como estaba [nuestro héroe] en la ignorancia y en la barbarie de los reacios». Ulises cómico, entonces, pero poco respetuoso, en apariencia, de la alteridad humana. Sin embargo, Erasmo vuelve más tarde sobre el mismo proverbio, número LXXXII de la centuria I en la quíliada V, y allí lo lee a la luz de la cita que Aristóteles hizo del episodio en su *Retórica* (libro III, capítulo XIV) para ensalzar la búsqueda de buena voluntad y de compasión entre los extranjeros como una de las posibilidades más



altas del arte de la persuasión discursiva[11]. Ulises engrandecido, por fin, merced al contacto con los otros.

### 3.

El *Cinquecento* asistió a una persistencia tenaz de dos polaridades muy comunes, asociadas con el nombre de Ulises: *prima*, la oposición moral prudencia-engaño, en la literatura emblemática a partir de Alciato; *secunda*, la pareja de contrarios filosóficos, sabiduría-conocimiento falso, que se nos muestra en la parodia mágico-satírica alrededor de la figura de Circe, ora en las letras desde *El Asno de Oro* de Maquiavelo hasta la poliantea cómica que fue *La Circe* de Giambattista Gelli, ora en las pinturas que Dosso Dossi consagró al tema de la maga antigua, resucitada por Ariosto en el *Furioso*. Consideremos los *Emblemas* de Alciato. El número XXVIII, *Tandem, tandem iustitia obtinet (Tarde o temprano prevalece la justicia)*[12], gira en torno a la disputa entre Áyax y Ulises por las armas de Aquiles y el poeta no duda en considerar “inicua” a la asamblea de los griegos que dio el triunfo al especioso Odiseo, a tal punto que las olas vengadoras de Neptuno proclaman, en los versos finales que desenvuelven el mote, la justicia de la causa de Áyax. El litigio y el dolo de Ulises vuelven con más fuerza en el emblema XLVIII, *In victoriam dolo partam (Sobre la victoria conseguida por el engaño)*: la virtud se desespera al verse “mancillada por un juez griego y que se defraudara la mejor causa” (Alciato 1985: 83-84). Pero, sabemos que la emblemática suele ser dominio predilecto de la ambigüedad y por eso encontramos el emblema CLXXV, *Insani gladius (La espada del loco)*, para el cual la contienda por las armas culmina en la crítica de la locura y la desesperación de Áyax: quien ha perdido la razón, como el Telamónida, daña a pobres e indefensos sustitutos del enemigo y “precipita su propia ruina” (Alciato 1985: 217-218). Hasta aquí el Ulises falsario y los efectos deletéreos de su astucia. Claro está que las contradicciones y anfibologías del saber y de la práctica de los emblemas se ahondan, pues nuestro héroe se rescata merced a la prudencia. El emblema LXXVI, parte de la constelación dedicada al dicitario de la lujuria y de las meretrices, *Cavendum a meretricibus (Que hay que guardarse de las ramerías)*, pone a Circe en la picota y, sin nombrarlo, ensalza a Ulises quien supo, con la ayuda divina, no caer en las celadas de la maga (Alciato 1985: 111-112). El emblema CLXXI, *Iusta vindicta (El justo castigo)*, convierte a Odiseo en el vengador de la ley divina vulnerada por Polifemo: El Itacense “dejó ciego al Cíclope. He aquí que el que inventa los castigos los recibe en su propia carne” (Alciato 1985: 213-215). Los emblemas CXIV y CXV son la apoteosis del Ulises prudente: el primero, *In oblivionem patriae (Sobre el olvido de la patria)*, recuerda y se ilustra con el episodio de los lotófagos (Alciato 1985: 151-152), mientras que el segundo, *Sirenes (Las sirenas)* es poema e imagen de la aventura en la que Ulises conoció y resistió a lo prohibido, atado al mástil de su nave.

Alciato vuelca allí todas las perplejidades de los mitógrafos del Renacimiento acerca de las extrañas hijas de Melpómene, dice cuáles son sus nombres contradictorios (*Parténope*, esto es “Virgen”, se llama la primera de esas seductoras) y consagra la sabiduría de Ulises:

“Quién creería que hay aves sin alas ni picos, muchachas sin piernas, peces que cantan? La Naturaleza se negó a unir tales cosas, pero se nos ha enseñado que pudieron ser así las Sirenas. Es mujer seductora, que acaba en oscuro pez, como muchos monstruos que trae consigo el deseo. Parténope, Ligia y Leucosia atraen a los hombres con su belleza, sus palabras, su pureza de corazón. A éstas las despluman las Musas, y Ulises las esquivó: es decir, que los doctos no tienen nada que hacer con las putas”. Alciato 1985: 152-153)

Llegamos de tal suerte al par sabiduría-conocimiento falso que, en el horizonte odiseico, se concentra más que nada en la historia de Circe y de sus encantos. Pero esa cuestión se nos aparece allí de un modo paradójico. Pues si, por un lado, Ulises es el único capaz de vencer los artificios y seducciones de la diosa maga, al contrario de sus compañeros fácilmente convertidos en puercos, por otra parte, la visita del palacio de Circe y la conversación con sus amantes víctimas de las metamorfosis animales pueden ser factores de estafalarias iluminaciones. El protagonista del relato inconcluso en primera persona, *El Asno de oro*, que Maquiavelo escribió en versos toscanos según el modelo en prosa de Apuleyo, dedica todo el capítulo quinto de su cuento a desgranar los principios de la política que la historia reciente de Italia le ha enseñado, como una suerte de *El Príncipe* en solfa y en miniatura (Machiavelli 1938. vol. I: 833-836). Más adelante, un cerdo del zoológico de Circe explica las razones, altas en verdad, por las cuales se rehúsa a recuperar la humanidad perdida (Machiavelli 1938: 845-849)[13]. Allí termina el poema del canciller florentino, pero su idea de brutos que se niegan a volver a ser hombres habría de ser desarrollada por la poliantea jocosa, *La Circe*[14], que Giambattista Gelli, zapatero y escritor, designado académico de la *Crusca* casi como por arte de la misma Circe, compuso y publicó en Florencia en 1549. En ese diálogo satírico, Ulises está por abandonar la isla de la maga y desea saber si los amantes animalizados querrían hacerse nuevamente hombres para regresar todos juntos a Grecia. Circe dota de habla a las bestias y les garantiza acceder a cuanto libremente ellas decidan. La ostra habla primero y advierte al héroe:

“[...] no intentes siquiera aconsejarme para que yo deje tantos bienes de los cuales gozo felizmente en este estado sin preocupación alguna; ni pretendas persuadirme de que vuelva a ser hombre, puesto que él es el animal más infeliz que se halla en el universo.» (Gelli: 33)

Siguen negándose el topo, la serpiente, la liebre, el carnero, la cierva, el león, el caballo, el perro y el ternero. Sólo el elefante del final, quien fue el filósofo Aglafeno en su vida anterior y añora las grandezas del conocimiento intelectual propio de la humanidad, acepta regresar a su estado anterior y darse a la mar con Ulises. Saber escéptico, sin duda, y radicalmente ambiguo por cuanto lo expresan los caídos en las trampas lujuriosas de Circe. El colmo de semejante paradoja, sin embargo, se muestra en una alusión que Montaigne hizo al pasaje homérico de las sirenas en su *Apolo-gía de Raymond Sebond* (capítulo XII del libro II de los *Ensayos*). Porque las seductoras, señala Montaigne, prometen el saber de “muchas y nuevas cosas”, [15] y para engañar a Ulises, en Homero, y atraerlo hacia sus peligrosos y ruinosos lazos, le ofrecen como don la ciencia» (Montaigne 1931, vol. I: 226).

#### 4.

Ambas polaridades de la figura de Ulises, la moral y la gnoseológica, se hicieron también presentes en Cervantes y en Shakespeare. De modo que el estilema de la prudencia de Odiseo y de su aprendizaje mediante el sufrimiento vuelve multiplicado en el *Quijote*, en su calidad de virtud y prez del caballero (Cervantes 1998: 274, 408 y 550) (parlamento del canónigo al fin de la primera parte), o también como ocasión de una ironía que se divierte con los excesos del lugar común y que se burla del trabajo de los escritores y poetas. Pues Ulises tampoco habría tenido tanta prudencia cuanta se ha dicho en la *Odisea*. *Aliquando dormitat Homerus* [16]. Sin embargo, el modelo del poema homérico habría ejercido, según Arturo Marasso, quien se me ocurre estaba en lo cierto (1954: 107-110, 123-128, 141-152, 173-175), una influencia más honda en el *Quijote*, sobre todo en su segunda parte, porque, igual que Ulises iba precedido por la fama de sus hazañas transformadas ya en un poema que Demódoco cantaba en la fiesta de Alcinoos, así iba Don Quijote desde el comienzo de su tercera y última salida, también con la celebridad por delante, la que le había dado la primera parte y tanta hubo de ser que, en los episodios de los caballeros lectores y de la imprenta, el de la Triste Figura se topa con una segunda parte apócrifa de sus aventuras. Y, por cierto, el descenso a la cueva y la profecía de Montesinos mucho se asemejan a la visita de Ulises al Hades y al oráculo de Tiresias, al mismo tiempo que la llegada a la corte de los duques parodia aquello que, de acuerdo con lo ya sabido por las risas de Erasmo, debía de resultar bastante cómico a los lectores modernos de la *Odisea*: el naufragio de Ulises en la isla utópica de los feacios.

Mientras el *topos* de la prudencia era la piedra de toque que Cervantes usaba para poner en cuestión, una vez más, la verdad y la mentira de la literatura, Shakespeare echó mano de él en *Troilo y Cressida* para reír también de la creación poética, de la búsqueda absurda y frenética de no-

vedades de estilo (Shakespeare 1951, acto III, escena III: 1435-1436)[17]. Mas Shakespeare derivó, en esa pieza tan problemática y ambigua, los discursos de prudencia de Ulises hacia algo nuevo y diferente: desnudó en ellos las “virtudes” verdaderas o, mejor dicho, las necesidades despiadadas que el ejercicio del poder estatal impone al príncipe prudente, esto es, el conocimiento y respeto de las jerarquías y desigualdades que hacen funcionar al gobierno (Shakespeare 1951, acto I, escena III: 1412-1413), la admisión de un secreto indecible, de un crimen quizás sin el cual ningún Estado existiría ni podría garantizar, paradójicamente, la convivencia pacífica de los hombres en su seno. Ulises declara allí:

“[...] La previsión, que está continuamente como ojo avizor, conoce casi cada grano de oro de Pluto, encuentra el fondo de las profundidades insondables, penetra las almas, y, casi a la manera de los dioses, descubre los pensamientos en sus mudas cunas. Hay en el alma de un Estado un misterio del que jamás se ha osado hacer la descripción, y tal operación es más para adivinarla que para expresarla con la palabra y la pluma [...]” (Shakespeare 1951, acto III, escena III: 1436)

## 5.

A lo largo del siglo XVII, asistimos, por una parte, al énfasis fabuloso del mito odiseico, en una visita cada día más ilusoria, ficcional, risueña e irónica del mundo antiguo y, por otro lado, a una representación claramente burguesa de aquella historia. El primer ejemplo de la tendencia fantástica es *La Circe*, poema épico-mitológico que Lope de Vega publicó en 1624 (1962). La obra resulta difícilmente clasificable desde el punto de vista del género, aunque parece claro que las fuentes del poeta se encuentran en el *corpus* mitográfico del Renacimiento: Natalio Conti, Baltasar de Vitoria y, en particular, Sánchez de Viana y sus *Anotaciones sobre los Quince libros de las Transformaciones de Ovidio* (Lope de Vega 1962, introducción histórica de Muñoz Cortés: V-VII). Pero la larga historia versificada y organizada en tres cantos roza la composición épica mientras que, al exhibir sin pausa el influjo lírico del *Polifemo* escrito por Góngora, se convierte también en el *locus* de un gran experimento barroco del lenguaje poético, de la metáfora, la hipérbole, la adjetivación inesperada y magnífica, las correspondencias sensibles, el hipérbaton, la agudeza, el oxímoron. Tales riqueza, brillo y audacia de recursos lingüísticos tienen por fin más importante la presentación del mundo de Circe como el revés del tejido de lo visible, la trama colorida de las «transformaciones» realizadas por la «científica y hermosa» maga, cuya mano experta en la “ciencia química” “el mercurio transformar procura” (Lope de Vega 1962: IX). Para Lope, y buena parte de la cultura europea del siglo XVII junto a él (Céard 1996), el saber de las causas y fenómenos de la naturaleza tenía la doble faz del orden racional y de la fantasía rendida ante lo maravilloso. Circe es

el numen que conoce y controla las fuerzas que mueven el mundo:

“Circe en su centro, ya de fieras nido,  
sus palacios espléndidos reparte,  
que por la natural arquitectura  
fundó la artificiosa compostura.” (Lope de Vega 1962: 16)

Adviértase el carácter “artificial” de las construcciones erigidas por la maga pues, al mismo tiempo que ella sabe cuáles son los resortes ocultos de lo real, suele aplicarlos para crear ilusiones y engaños con los cuales atrapar a los hombres que llegan a su isla. De modo que hasta la propia belleza incomparable de la antigua diosa sirve de red de apariencias que aprisiona a los griegos compañeros de Ulises, estupefactos ante la “madeja bellísima esparcida por los ombros en ondas fulgurantes”, que hace de la cabellera de Circe una cascada de oro, ante “los ojos esmeraldas vivas qual no las vio jamás el Gange indiano” o el “nácar” de sus dientes que parecen escarcha condensada por la “frígida mañana” en el “clavel” de su boca. El cuerpo acentúa la sensación de maravilla y ficción:

“Bruñida al torno, la coluna hermosa  
este edificio cándido y rosado  
sustentava con pompa generosa,  
de tan divinos miembros ilustrado,  
que siendo de aquel alma cautelosa  
y de tan falso espíritu habitado,  
el principio y origen de la vida  
perdió tener la estimación devida.” (Lope de Vega 1962: 18-19)

De tal suerte, la señora de la naturaleza ha provocado, con sus velos y trampas, el efecto paradójico de enajenar a los hombres, sus víctimas, respecto del principio mismo de la vida. La diosa de los animales transforma a uno en elefante, a otro en rinoceronte, a un tercero y a un cuarto en tigre de Hircania y en león de Albania. Las metamorfosis son tan grotescas que la poesía se impregna de comicidad:

“Mover quería Ericto la turbada  
lengua quando cubrió flexible trompa  
la boca descompuesta; y con la armada  
frente Elpenor no ay árbol que no rompa.  
Dulinto fue a tomar su fuerte espada,  
antes que transformándose interrompa  
el racional distinto encanto fiero,  
y con las uñas derribó el azero.” (Lope de Vega 1962: 24)

Una ambigüedad equivalente domina el ánimo de Ulises cuando pide ayuda a Mercurio para salvar a sus compañeros, pues el héroe medita en voz alta acerca de la desgarradora dualidad del ser humano que, si alza su

fantasía con el objeto de vivir de pie, mirar el cielo y conocer, se torna a la par fiera de la Libia ardiente o de la Escitia feroz, “sin que en su bien redunde el alma racional que Dios le infunde” (Lope de Vega 1962: 26). Ulises consigue quebrantar la magia de Circe en lo que atañe a las metamorfosis animales de su tripulación, pero no puede rehuir el hechizo de amor que lo afecta directamente, ya que su delicadeza cortés y su cariño le impiden partir dejando herida a la diosa enamorada. Y entonces Odiseo procura convencerla de que le permita ir a consultar a Tiresias e intentar luego el regreso a Itaca. Su argumento es especioso y bifronte: no es la ciencia de Circe sino la belleza el arma que “ha forçado [el] albedrío”: “¿qué aguardas de mí, que ausente muero, y no te quiero, Circe, porque quiero?”, pregunta el prisionero astuto (Lope de Vega 1962: 77). La frecuentación fantástica de la historia de Ulises comprende también varias piezas de Calderón: *Polifemo y Circe* (comedia, 1630, escrita en colaboración con los doctores Mira de Mescua y Juan Pérez de Montalván), *El mayor encanto, amor* (pieza con máquinas para el Buen Retiro, 1640), *Los encantos de la culpa* (autosacramental, 1640), muy bien estudiadas en la tesis reciente de Florence d'Artois, y además el drama mitológico *El monstruo de los jardines* (c. 1667) y la égloga piscatoria *El golfo de las sirenas* (c. 1657). Aquiles casi adolescente, enamorado de Deidamia y disfrazado de joven Astrea para escapar de los rigores del destino, es el personaje principal de *El monstruo* (Calderón de la Barca 1874: 213-234), pero allí se muestra Ulises con todo el despliegue de sus habilidades detectivescas y oratorias en el momento de convencer, más que de descubrir, al renuente Aquiles: «Claro es que no había de estar / En viles ropas envuelto, / Cuidando de los afeites, / Perfumes, galas y aseos, / Que son fealdades del alma, / Y no hermosura del cuerpo. / Y así, pues, yo me engañé, / Quedad con Dios advirtiendo, / Si no lo descubro ahora, / Que yo le descubra presto» —dice el rey de Itaca a la Astrea travestida, haciendo alarde de ironía retórica sin renunciar al ejercicio futuro de la astucia (Calderón de la Barca 1874: 233). *El golfo*, entre tanto, coloca a nuestro héroe en alturas alegóricas, pues él debe dirimir una cuestión filosófica entre la mayor o menor capacidad ilusoria de los sentidos de la vista y del oído, encarnados en las “sirenas” Escila y Caribdis; sin embargo, a ambas descalabra y vence Ulises mediante las ataduras de la razón, simbolizadas nuevamente en los lazos que lo mantienen amarrado al mástil de su nave (Calderón de la Barca 1881: 617-630). Lo notable es que, a pesar del propósito moral que anima a la pieza, los requiebros y tentaciones de las dos sirenas, los equívocos que produce la comprensión limitada de los marineros y las respuestas de Ulises, desenvuelven situaciones cómicas en el territorio del lenguaje. Claro que Calderón había alcanzado ya el grado mayor de transformación alegórica de nuestro Odiseo en el auto sacramental *Los encantos de la Culpa* (Calderón de la Barca 1942, II: 65-114) donde Ulises representa al Hombre genérico, desgarrado por el Entendimiento de las cosas más altas

y el cebo irresistible de la belleza transmitida por los sentidos, esto es, la Culpa, identificada con Circe la engañadora o la ciencia natural, quien tienta al Ulises-Hombre con la Música y estas palabras:

“Ven por aquestos jardines  
a donde crítica y culta  
la Naturaleza ha hecho  
entre jazmines y murtas,  
alarde de sus primores,  
pues su varia compostura  
academia es, donde el mayo  
de un año para otro estudia.” (Calderón de la Barca 1942, II: 101)

El Hombre ha de vencer gracias al auxilio de la Penitencia que le *trae* “*La memoria de la Muerte*”, en contra de los llamados reiterados de la Música a la “*Vida, Vida*”. Ascetismo extremo, que no es la dominante, por cierto, de las dos comedias calderonianas en las cuales el personaje de Ulises adquiere ribetes más consistentes de hombre de carne y hueso, acosado por las pasiones del amor que lo desgarran entre la isla de Circe y la Itaca de Penélope. Me refiero a las citadas, la primera, *Polifemo y Circe* (Calderón de la Barca 1874: 413-428), obra escrita en colaboración y suerte de esbozo de la segunda, *El mayor encanto, amor*, a la que dedicaremos este parágrafo (Calderón de la Barca 1872: 385-410). El 2 de julio de 1640, en el estanque del palacio madrileño del Buen Retiro, hallándose presentes el rey Felipe IV, la reina, el conde-duque y su esposa, fue estrenada al parecer una pieza con grandes escenografías, autómatas y otras máquinas inventadas por el célebre arquitecto toscano y pintor de perspectivas, Cosimo Lotti, la cual habría sido nuestro *Mayor encanto*. La acción representa toda la historia de la llegada y estancia de Ulises en la isla de Circe como una “experiencia” -tal es la palabra que usan reiteradamente los personajes-, un largo confrontarse de pasiones amorosas que se revelan más fuertes que el coraje, la astucia y la inteligencia argumentativa del héroe. “Tus encantos vencí —dice el Itacense—, mas no tu llanto: / Pudo el amor lo que ellos no han podido: Luego el amor es el mayor encanto.” (Lope de Vega: 405). Las ilusiones de la maga pudieron ser vencidas, disipadas, igual que las perspectivas y los “lejos” pintados en la escena desaparecen por fin en las aguas reales del estanque del palacio, pero los “encantos de amor/ Los vence aquel que los huye” (Lope de Vega: 409), exclama el amedrentado Ulises al aprovechar una ausencia de Circe para escapar de su morada. La engañadora, aunque de estirpe divina, decide morir, al mismo tiempo que se hunde su isla, estalla un volcán y, por fin, el agua triunfa, “seguro el mar, por donde / Venturoso corre Ulises”. Pero ni siquiera el regreso de nuestro personaje al mundo real de su esposa, su hijo y su reino, se desembarazaba de la sensación fantasmagórica con que las cortes experimentaban, ya de modo irreversible, las ficciones antiguas:

“El mar con fiestas publique  
Su vencimiento, y haciendo  
Regocijos y festines,  
Sus trifones y sirenas  
Lazos formen apacibles [...]” (Lope de Vega: 410)

Por el contrario, en 1641, el nuevo género dramático-musical de la ópera incorporaba el horizonte de la comedia con la obra del músico Monteverdi y del poeta erudito Giacomo Badoaro, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, al mismo tiempo que ponía en escena el mito de Ulises como un drama de virtudes burguesas: la historia conmovedora del navegante que vuelve al hogar para salvar a su familia de un infortunio seguro. Estrenada en el teatro de San Cassiano en Venecia, una sala donde patricios y plebeyos pagaban por igual sus lugares para asistir al espectáculo, *Il Ritorno* contiene una de las escenas de música más desopilantes en la evolución de la ópera: el lamento y suicidio de Iro, una página que desarrolla los mayores absurdos del canto melismático, de las interjecciones moduladas hasta el borde del colapso de la voz. La ópera de Badoaro-Monteverdi podría servir como ejemplo privilegiado de la asociación que Horkheimer y Adorno descubrieron en 1944 entre el mito de Ulises, el iluminismo cíclico y el advenimiento moderno de la burguesía (Horkheimer & Adorno 1944[1969]: 60-101), porque los frankfurtianos asentaron partes de la prueba de ese carácter burgués de la reapropiación de la *Odisea* en la vigencia del principio originario de “engañar o perecer” (Horkheimer & Adorno 1944[1969]: 81) y en el despuntar de lo cómico (98-99) rasgos ambos que no hacen sino entretejerse en la amalgama armónica de texto y música de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*[18].

## 6.

Un caso singular, donde se exalta la veta cómica de nuestro asunto y se produce un deslizamiento del interés erudito y anagógico (al ubicar en el centro de la recuperación del mito a las mujeres de la historia: Nausicaa y Penélope) es el de Pierre Bayle y su *Dictionnaire historique et critique*, pues, en primer lugar, el personaje de Ulises tiene allí una entrada exigua y ridícula. Anunciado como «uno de los más célebres generales del ejército griego en el sitio de Troya», enseguida Bayle envía sin más trámite a la obra del señor Drelincourt, profesor de medicina en Leiden, quien ha comunicado a nuestro autor “tantas bellas memorias sobre ese héroe de la Odisea que -aclara Bayle- estoy muy enojado por no poder darles todo el lugar que se merecen. Y como más vale callar sobre las grandes cosas que hablar de ellas por la mitad, remito todo este artículo a otro momento” (1740, tomo IV: 467)[19]. En segundo lugar, Bayle no desdeña ocuparse de otras figuras y cuestiones de la *Odisea*, i.e., del “pueblo brutal” de



los Lestrigones (1740, tomo III: 98), de Alcínoo y de su reino de Cucaña (1740, tomo I: 142) y, más que nada, de dos mujeres excepcionales por su virtud: Nausicaa y Penélope. Pero Bayle aprovecha la ocasión para burlarse de la “ingenuidad de Homero” (1740, voz “Nausicaa”, tomo III: 489) cuando ensalzó sin la menor duda la castidad de las dos princesas y se ocupa, con marcada complacencia, de esas cuestiones escabrosas, vinculadas a la vida sexual, que solían encender la ironía de nuestro erudito.

El artículo “Penélope” (1740, voz “Penélope”, tomo III: 644-648) es ejemplar en tal sentido y allí Bayle no contiene la risa ni siquiera en el cuerpo principal de la historia: “Su virtud, aunque cantada por el más grande de todos los poetas y por una infinidad de escritores, no dejó de estar expuesta a la maledicencia. Algunos dijeron que si esos galanes fracasaron, fue a causa de que preferían dedicarse a la buena comida a expensas de Ulises que acostarse con su mujer. Otros dicen que efectivamente se acostaron con ella y que el dios Pan fue el fruto de esos amores, pero algunos autores prefirieron decir que ella concibió a Pan cuando Mercurio, disfrazado de carnero, le arrebató su virginidad.” (1740, tomo III: 646-647). Por supuesto que los sarcasmos más complejos y sutiles se encuentran en las notas donde Pierre ríe del pudor aparente de Penélope cuando tuvo que elegir entre su padre y su marido, ríe de su cautela a la hora de reconocer y aceptar que el vagabundo matador de los pretendientes era su marido (momento que aprovecha para lanzar pullas cómicas contra los juristas de su tiempo, quienes armaban nudos inextricables de argumentos y sentencias al tratar sobre las cuestiones de confusión del cónyuge y del adulterio), ríe de la gula de los pretendientes que los desvió de la posibilidad cierta de poseer a Penélope, ríe de los extraños olvidos de los dioses, como Mercurio, quien no recordaba haber violentado a la reina de Itaca.

## 7.

En la Lisboa del siglo XIX, el mito del Ulises héroe fundador de la ciudad perdura bajo la forma de una poesía declamada en el teatro callejero e impresa en cuadernillos *in-16°* de gran difusión. Ulises se ha transfigurado en un *polytropos* exacerbado, que recorre casi un centenar de los oficios y profesiones imaginables para un portugués del pasado y del presente de su país, pero él es siempre un *trickster* en el ejercicio de todas ellas. Ejemplo extraordinario del género fue *La verdadera fábula de Ulises, copiada de los propios originales recitados por Teodorico, antiguo actor del Teatro Nacional de la Calle de los Condes, y aumentada con décimas nuevas*, impresa por la tipografía Cobellos en 1850[20]. Ulises es allí marinero, labrador, guerrero, editor, hortelano, mercader, zapatero, proxeneta, fundador y arquitecto, torero, ladrón, músico, actor de teatro, empresario de circo, usurero, gobernante, revolucionario, tahúr, enfermero, tabernero, pescador, barbero, pañero, sacristán, ingeniero, pintor, amante donjuau-

neco, estucador, boticario, aguatero, barbero, profesor, y todo acaece o termina con alguna trampa, algún requiebro o sicalíptico doble sentido, “en la cima de Cotovía”, es decir, en el promontorio lisboeta donde los jesuitas tuvieron su noviciado, los nobles su real colegio, más tarde, el observatorio y varios gabinetes científicos sus sedes. Lugar de la sabiduría, entonces, de la que nuestro héroe es ejemplo polimórfico y excéntrico, un verdadero Proteo, que muere y renace, con la misma astucia y cien vestes distintas: gigante o pequeño, león o ratón, bello o feo, grotesco o seductor, asceta o tragaldabas, pícaro eterno e inmortal como el pueblo, aferrado a la existencia.

“Ulises fue pobre y rico,  
Fue sabio, fue charlatán,  
Fue héroe, mocoso y vanidoso,  
Todo lo fue [...]  
Más alto que el mayor pico,  
Pigmeo se hizo un día;  
Fue noble con villanía,  
Fue ladrón y fue honrado,  
Casóse... fue cornificado  
En la cima de Cotovía.” (estrofa nº 109: 49)

## 8.

Al comienzo de este itinerario preveíamos una polaridad de nuestra *Pathosformel* del viajero, hecha de la oposición entre, por un lado, el desarraigo y el desapego del peregrino y, por el otro, el crecimiento interior del hombre que lleva hasta el límite la experiencia de la alteridad. Pero este mismo contacto pasional con el otro es también bipolar, pues oscila de la aniquilación del terror sufrido o de la soberbia ejercida al enaltecimiento de aceptar la diversidad y la riqueza inesperadas del fenómeno humano. De modo que la *Pathosformel* cuya primera versión densa de forma, de sentido y sentimiento habría sido el mito de Ulises, ha dado lugar a nuevas y diferentes polaridades, al ritmo de las apropiaciones sucesivas de aquella ristra de historias: fraude vs. curiosidad, polimorfismo del varón vs. polimorfismo de la mujer, aventura de lo móvil vs. anhelo del regreso y del reposo, audacia astuta vs. prudencia, maleabilidad vs. manipulación políticas, barbarie vs. hospitalidad, conocimiento falso vs. sabiduría[21]. Como quiera que sea, si hay algo común para rescatar y donde asentar una empresa compartida entre el hombre que se va y el que llega, el extranjero y el nativo, en un mundo tan desolador como el nuestro, a ese umbral debieron de referirse los perros del famoso *Coloquio* cervantino, cuando al decir Berganza que: «[...] el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos», replicó Cipión: «Es eso tan verdad, que me acuerdo haber oído decir a un amo que tuve de bonísimo ingenio que al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente por solo

haber andado muchas tierras y comunicado con diversas gentes y varias naciones; [...]» (Cervantes Saavedra 1970, tomo II: 1189).

---

## Notas

1. Puede seguirse el recorrido histórico del mito de Ulises en la compilación de Anna Maria Babbi y Francesca Zardini (2001). Contiene materiales excelentes el estudio de Marco Loran-di (1995). Y es siempre una lectura guía fundamental la del libro de François Hartog, (1996, 1999), especialmente las pp. 27-59. Asimismo es imprescindible consultar el artículo “Odisseo” en Eric M. Moormann y Wilfried Uitterhoeve, (1995,1997), pp. 237-246.
2. Sobre el concepto de *Pathosformel*, acuñado por Aby Warburg, véase E. H. Gombrich (1986), (la primera edición fue publicada por el Instituto Warburg, Londres, 1970); José Emilio Burucúa *et al.* (1992); José Emilio Burucúa (2003); Georges Didi-Huberman (2002).
3. Acerca de las contradicciones gnoseológicas y emocionales que entraña toda representación figurativa o ficcional, es una obra particularmente esclarecedora el libro de Jack Goody (1997,1999).
4. Para todas las cuestiones relacionadas con las supervivencias antiguas en la Edad Media, es siempre un texto irremplazable el de Ernst Robert Curtius (1948[1955]). Bello y útil, C.S.Lewis (1964[1997]).
5. Dice allí el Tudense: “Hac etate Vlysses nauigio in Hispaniam uenit et ciuitatem Vlis-bonam condidit”. Debo este dato a José Antonio Pascual Rodríguez, *La historia como pretext-*o, <http://www.unidadenladiversidad.com/opinion>
6. Es una contribución preciosa en este punto la tesis de maestría *Métamorphoses du mythe. La réécriture des mythes de Circé, de Psyché et de Prométhée dans le théâtre de Calderón*, presentada por Florence d’Artois en la Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), septiembre de 2002.
7. Florence d’Artois, *tesis citada*, pp. 215-216. Sigue el texto de Sánchez de Viana: “Ansi que son convertidos los insensatos que se dejan gobernar de su sensualidad en brutos, conforme a las costumbres que exercitan. Los libidinosos en puercos, los yracundos en leones o ossos los crueles y robadores en lobos, y los demas de la misma forma. Porque como dize Landino, los deleytes corporales, y mundanos placeres quitando al hombre toda virtud, le convierten en bestia, como acaescio a los compañeros de Ulises. Pero el con el favor del dios Mercurio se escapo, y constriño a la hechizera que restituyesse las humanas formas a sus compañeros, lo qual significa que el sabio mediante su sabiduria y eloquencia (que atribuyen los antiguos a Mercurio como Galeno dize) puede persuadir al hombre carnal y vicioso a que dexe sus malos tratos y perversas costumbres, y se exercite en actos virtuosos, hasta que sea tal, qual le obliga a ser el alma racional que Dios le dio”.
8. *Ibidem*, pp. 219-220.
9. Nótese que sigo el rastro de la *Odisea*, sola o en compañía de la *Iliada*, siendo que ésta fue editada en la versión latina parcial de Valla varias veces antes de 1537. Recuérdese, por otra parte, que Ezra Pound utilizó la traducción de Andreas Divus en el comienzo de los *Cantos*, para dar su propia versión inglesa del Canto XI de la *Odisea* y del descenso de Ulises al Hades (cf. Michael Alexander, *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, 1979).
10. Todos estos textos los hemos tomado de Giovanni Battista Ramusio (1978-88, 6 vol.) (Edición electrónica: <http://www.liberliber.it>); vol. 4, pp. 8-9.
11. (Aristóteles, 1415: 25-27). El pasaje de la *Odisea* corresponde al canto VI, vv. 327-328.
12. Uso la edición realizada por Santiago Sebastián, en la cual Pilar Pedraza actualizó la traducción al castellano de 1549, hecha por Daza Pinciano: Alciato (1985: 61-63).
13. Aprovecho para corregir un craso error de lectura que cometí en José Emilio Burucúa (2000: 407), donde confundí el puerco con el borrico que cuenta la historia.
14. Para una justificación del uso del género de la poliantea en este caso, véase José Emilio Burucúa (2000: 289, 301-304).
15. *Odisea*, XII, v. 188.
16. *Ibidem*, p. 649.
17. Para esta interpretación del pasaje, véase Harold Bloom (2001: 355-359).
18. La pintura franco-flamenca y holandesa del siglo XVII representó escenas de la historia de Ulises según maneras que también podrían sintetizarse en las dos formas polares expli-

cadras en este apartado: la primera fantástica, sublimada y visionaria (p.ej. Peter Paul Rubens, *Ulises en la isla de los feacios*, 1630-35, Palazzo Pitti, Florencia, o Claude Lorrain, *Ulises devuelve a Criseida a su padre*, 1644, Museo del Louvre, París), la segunda realista, sin dejar de parecer magnífica en la mimesis de las texturas, y marcadamente irónica (p.ej. Pieter Pietersz Lastman, *Odiseo y Nausicaa*, 1619, Alte Pinakothek, Munich, o Jacob Jordaens, *Ulises en la gruta de Polifemo*, Museo Pushkin, Moscú).

19. El Drelincourt citado por Bayle es Charles, médico e hijo del homónimo, célebre pastor y teólogo protestante conocido como Filaletes. El médico publicó importantes obras de embriología humana y de obstetricia, entre ellas un estudio acerca de los partos prematuros; fue también estudioso original de las lenguas y de los textos clásicos de la Antigüedad y publicó, en 1694 en Leiden, una biografía del Pelida, el *Homericus Achilles*, que Bayle tuvo especialmente en consideración (véase al respecto el tomo I del *Dictionnaire*, página 53, donde el autor anuncia un elogio, no publicado de Charles Drelincourt, médico en Leiden). Por el contrario, no parece que las noticias sobre Ulises que Drelincourt el joven habría proporcionado a nuestro Bayle hayan sido editadas alguna vez. He buscado infructuosamente la obra a la cual podría referirse Pierre en la voz *Ulysse* del *Dictionnaire*.

20. *Verdadeira Fabula d'Ullisses, copiada dos proprios originaes recitados por Theodorico, antigo actor do Theatro Nacional da Rua dos Condes e augmentada com decimas novas*, Lisboa, 1850. Debo el conocimiento de esta fuente única a la generosidad del admirado colega, profesor Fernando Bouza Álvarez.

21. Vaya en este punto mi agradecimiento al joven colega Nicolás Kwiatkowski.

---

## Bibliografía

- Alciato** (1985) *Emblemas*, Madrid: Santiago Sebastián, Akal, 1985
- Babbi A.M. y Zardini F.** (2001) *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Verona: Fiorini
- Bayle, P.** (1740) *Dictionnaire historique et critique*, 5ª ed. por Des Maizeaux, Amsterdam-Leiden-La Haya- Utrecht, tomo IV
- Bloom, H.** (2001) *Shakespeare. La invención de lo humano*, Bogotá: Norma
- Boccaccio, G.** (1980) *Genealogía de los Dioses*, Madrid: Editora Nacional
- Lorandi, M.** (1995) *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milán: Jaca Book
- Burucúa, J. E.** (2000) *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -siglos XV a XVII*, Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila-Universidad de Buenos Aires
- (2003) *De Aby Warburg a Carlo Ginzburg: arte, historia, cultura*, Buenos Aires: FCE
- Burucúa J.E. et al** (1992), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Calderón de la Barca, P.** (1872) *Comedias*, Madrid: Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, nº 7
- (1874) *Comedias*, Madrid: Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, nº 14
- (1881) *Comedias*, Madrid: Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, nº 9
- (1942) *Autos Sacramentales*, Madrid: Espasa-Calpe, II
- Céard, J.** (1996) *La nature et les prodiges. L'insolite au XVIIe. siècle*, Genève: Droz
- Cervantes Saavedra, M.** (1970) *Obras completas*, Madrid: Ángel Valbuena Prat, Aguilar, tomo II
- (1998) *Don Quijote de la Mancha*, ed. por Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes -Crítica
- Curtius, E.R.** (1948) *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Buenos Aires: FCE, 1955, 2 vols.
- Didi-Huberman, G.** (2002) *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París : Les Éditions de Minuit
- Gelli, G.** *Scritti . La Circe e I Capricci del Bottaio*, Milán: Istituto Editoriale Italiano, s.f.
- Gombrich E.H.** (1986) *Aby Warburg. An intellectual biography, with a memoir on the history of the library by F. Saxl*, Oxford: Phaidon
- Goody, J.** (1999) *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*, Barcelona: Paidós

- Gracián, B.** *El Criticón*, Parte I, Crisi X, 1.
- Grimal, P. (1951)** *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, París : P.U.F.
- HartogF. (1996) *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la Antigua Grecia* , Buenos Aires: FCE, 1999
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1944)** *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1969
- Lewis, C.S. (1964)** *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona: Península, 1997.
- Lope de Vega (1962)** *La Circe, poema*, París: Charles V. Aubrun y Manuel Muñoz Cortés, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques
- Machiavelli, N.** (1938) *Opere*, Milán-Roma: Antonio Panella, Rizzoli. Vol. I: *Scritti storici e letterari. Lettere familiari*
- Marasso, A. (1954)** *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires: Hachette
- Montaigne, M. de (1931)** *Essais, Livre II*, París : Fernand Roches, vol. I
- Moormann E. M. y Uitterhoeve W. (1995)** «Odiseo» en *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid: Akal
- Ramusio, G. B. (1978-88)** *Navigazioni e Viaggi*, a cargo de Marica Milanesi, Turín: Einaudi, 1978-88, 6 vol. (Edición electrónica: <http://www.liberliber.it>); vol. 4
- San Isidoro de Sevilla (1994)** *Etimologías*, ed. bilingüe latina-castellana a cargo de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, VIII, 9, 5, vol. I, p.; XI, 4, 1, vol. II.
- Seznec, J. (1980)** *Los dioses de la Antigüedad en la Edad media y el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1983
- Shakespeare, W. (1951)** *Troilo y Cressida*, en *Obras Completas*, Madrid: Luis Astrana Marín, Aguilar.

### **José Emilio Burucúa**

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Secretario de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ha realizado trabajos fundamentales para el conocimiento del arte latinoamericano de los siglos XVI al XVIII, tales como *Arte difícil y esquiva. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y las colonias iberoamericanas* (S. XVI-XVIII).



# Macedonio: el arte y lo cómico

Ana Camblong

---

Análisis y descripción acerca de las propuestas del pensador argentino Macedonio Fernández (1874-1952) en su ensayo *Para una teoría de la humorística* (1944) en el que postula tres categorías principales: comicidad, chiste y humorismo. El Humorismo Conceptual es el máximo logro del intelecto para el Arte.

**Palabras clave:** comicidad, chiste, humorismo, cinismo

## **Macedonio: the art and the comic thing**

Analysis and description about argentine thinker Macedonio Fernández's proposals in his essay *Para una teoría de la humorística* (1944). In this work the author postulates three principals categories: comicalness, joke and humorism. The Conceptual Humorism is the maximum intellectual success for the Art.

**Palabras clave:** comicalness- joke- humorism- hedonism- cynicism

La figura de Macedonio Fernández (1874-1952) se desplaza evanescente y socarrona en nuestro imaginario con perfiles míticos, y prolefera en dimensiones diversas, que van del chiste a la metafísica, de las imágenes del genio a las del hombre solitario de Buenos Aires, de las del gran conversador a las del autor faro de la vanguardia argentina, el vecino ilustre, el escritor inédito: desconocido y famoso, afable y excéntrico. Todos estos aspectos disímiles y contrapuestos son ciertos y ficcionales, paradójico resultado de una vida singular de la que devino un personaje legendario, entrañable, que ya forma parte de nuestro acervo cultural.

La invocación fantasmal y amorosa de Macedonio (así, a secas) no invalida ni obstruye una lectura atenta de sus textos, cultivadores de los tres géneros que él mismo definió como los de la Novela (Prosa autorística), la Metáfora y el Humor. Estos campos de trabajo fueron caracterizados teóricamente en la actividad que desempeñó con mayor pasión y constancia: pensar-escribiendo. La fuerza de su pensamiento se encarna en una escritura que discurre imprevisible, enrevesada, paradójica y extravagante, con un manejo sorprendentemente original del idioma. De ahí su encanto, de ahí la dificultad tortuosa de su interpretación, de ahí el fetiche adorado pero poco leído.

La dimensión teórica de su pensar-escribiendo despliega un caudal portentoso que vale la pena consultar y disfrutar. Así, en esta breve incursión,

propongo centrar el foco en sus consideraciones acerca del arte y lo cómico. Tendremos que recurrir entonces a su ensayo *Para una teoría de la Humorística* (1944-1974), donde encontraremos interesantes deslindes, que no pretenden generalizar sino explicitar la posición del autor frente al tema. Cabe mencionar, que se trata de uno de los ensayos más cuidados y trabajados de la producción macedoniana. Hago esta salvedad porque indica la máxima estima del autor respecto de la cuestión, a tal punto que su tirria al tratamiento erudito de las fuentes y las autoridades, sostenida con irreverente obstinación en toda su obra, aquí concede asombroso acatamiento al manejo de citas y mención de autores. Claro, lo que para Macedonio es el colmo de lo disciplinado, a un erudito le resultará, aún, anárquico y desprolijo.

Para iniciar nuestro derrotero, habría que adelantar que en dicho texto se reconocen tres categorías que refieren a modalidades, procedimientos y estatutos diferenciados, ellas son: *la comicidad, el chiste y el humorismo* (261). En las dos primeras se traen a colación con mayor frecuencia las posiciones de autores clásicos en la materia; al comienzo del primer apartado menciona la cadena de lecturas con cierta familiaridad de charla, siempre con el apellido autoral (táctica predilecta de Macedonio): *Kant, Schopenhauer, Spencer, Bain, Kraepelin, Bergson, Lipps, Volkelt, Freud* (261); luego, contrasta frases-clave de la mayoría, para demostrar desde el arranque que nadie ha tenido en cuenta los aspectos que él mismo va a proponer.

“Resumiendo: las doctrinas conocidas analizan el elemento cómico (...), pero no muestran qué condición fundamental debe revestir ese elemento cómico, cualquiera sea su tema concreto, o sea el signo afectivo no de la risa sino del hecho real o mental a que el suceso cómico o el chiste se refieran. (273)”

Antes de concentrar la lectura en lo cómico, habría que adelantar su diferencia con los otros términos. Por esta vía, se podría advertir que el arte macedoniano restringe su dominio al *Humorismo Conceptual* o *Ilógica de Arte* o *Belarte de Ilógica*, nominaciones que ofician de sinónimos para referir al Arte y su articulación con los procedimientos del Humor. Las consideraciones del denominado *Humor Conceptual* exigen una gran sutileza teórica, un significativo esfuerzo para estipular diferencias y especificidades.

Sale a escena del ensayo la aguda lucidez, la capacidad analítica y el delicado olfato teórico, si se me permite la licencia, para indicar la hipersensibilidad del artista que acompaña siempre el pensar-escribiendo. Condiciones del discurso que no están ausentes en la consideración de las



otras categorías, pero que aquí emergen exacerbadas. Si bien no puedo detenerme en esta caracterización, cumbre de su pensar y de su arte, al menos enumero –no sin temor de simplificar– los principales postulados:

- 1) fuentes literarias: *Mark Twain. Sterne o Quevedo, que sumados todos constituyen mi obra*; (VII: 182);
- 2) manejo conceptual y diestro del idioma: *juega con la idiomática, y ésta es una exhibición de habilidad siempre grata* (288);
- 3) invención, ingenio e inteligencia en la construcción discursiva para provocar con el absurdo un vacío concienical: *lo fundamental es la invención de un absurdo que es una ingeniosidad y el hacer creer que es una voluntad de juego* (299);
- 4) experiencia feliz o alusión a la felicidad, el componente hedónico inexcusable, *esencia hedónica de la situación* (294);
- 5) logro de *la risa madre*: reírse de uno mismo con el otro. *Habrà dos risas: la de reírse de sí mismo por haber creído un absurdo y al mismo tiempo la risa amistosa hacia el hombre que ha jugado con él* (298);
- 6) distancia cínica que habilita la condición hedónica, *lo que causa placer es ese cinismo, de un no importársele nada* (278).

Estas condiciones convergen y ajustan sus tensiones intelectuales en el Humor Conceptual, y se concretan en una estilística del discurso: el humorista-artista construye una Autoría (con mayúscula, como escribe Macedonio). El hacedor del Humor Conceptual está involucrado en su discurso, los enunciados llevan la impronta de su modo, su tono, del *ductus* de sus enunciados; en cambio, lo cómico y el chiste no requieren de tal condición.

Una vez bosquejado el estatuto de la Belarte de Humor, nos ocupamos de lo cómico. El primer deslinde podría diferenciar por una parte *lo cómico*, referido al acontecimiento, acciones, gestualidad, situaciones reales o ficticias que producen el efecto de comicidad, y por otra *el chiste*, circunscrito al campo de lo verbal, a ambigüedades y equívocos del discurso. Puede haber chistes realistas o conceptuales: los primeros relatan situaciones cómicas, generalmente con desenlace imprevisible, en tanto que los segundos adoptan tácticas del absurdo o de la ilógica del humorismo explotando posibilidades del idioma. Así, pues, *sarcasmo, sátira, ironía, no pertenecen al género estricto de la comicidad* (288). Queda en evidencia la concepción vanguardista y la marca de lo que llamo una «estética de la inteligencia», que abomina de la mimesis, de la representación ingenua y del realismo en su conjunto. El humor de Borges se inscribe en este linaje, pero se diferencia de Macedonio en que Borges es un ironista (no se involucra como autor en su afilado “arte de injuriar”), en tanto que Macedonio es un Humorista, categoría que define su perfil autoral.

En el campo de lo cómico (también en el chiste), Macedonio adhiere a casi todos los señalamientos de los grandes teóricos sobre el tema, pero abre la polémica al advertir que estos autores *no han visto que el signo afectivo constante de la temática de la risa es que la esencia del sucedido sea alusión a felicidad*. (261). Este aspecto filosófico –eudemónico– recorre el pensar-escribir de punta a punta, porque se trata de una meta última y a la vez de primer orden: los afectos, las sensaciones y la pasión anidan en la médula de la experiencia humana, en la Todoposibilidad, plena potencia de lo que puede llegar a ser («Primeridad» de Peirce).

El componente hedónico atraviesa la condición de la comicidad, del chiste y del Humor Conceptual, dado que la felicidad y el placer son búsqueda y fin al mismo tiempo, en paradójica revulsión. El hecho de que lo cómico se ubique para Macedonio en otro estamento, inferior al Arte de Ilógica, en nada afecta su posibilidad de experimentar ese universo que convoca, alude o refiere a la felicidad en algún aspecto. Hasta el mal trago del otro o el propio, el tropezón, el ridículo, el automatismo, el remedo, la equivocación, el disfraz etc. conllevan la pregnancia de la simpatía y la risa feliz.

“Que el suceso sea feliz o de algún modo aluda a felicidad (262). El sentimiento de comicidad es así uno de los del orden de la simpatía, en muchos casos casi equivale a una manifestación de ternura, y por tanto es más que igualitario, es admirativo o por lo menos enteramente altruístico...” (263)

Esta posición ante la comicidad admite lecturas encontradas: algunos podrían rastrear una ideología inocente e ingenua que niega lo agresivo o maligno en la comicidad, una empecinada negación (idealista) de lo real, una perspectiva de clase (patricia, conservadora) que vive en su mundo armonioso, feliz (retratado en “La Estancia” del *Museo de la Novela de la Eterna*); otros, en cambio, podrían aducir que no se trata de una ingenuidad, sino de una concepción filosófica de base que descubre el impulso simpático de la continuidad humana (comunidad y especie); el *altruismo* es una categoría de su doctrina metafísica, no una mera palabra dicha a vuelo de pluma; por tanto no sería adecuado, ni justo, simplificar los términos de su discurso. También hay que subrayar el relieve de la *ternura* porque su injerencia neutraliza las «pasiones tristes» (Spinoza), y a la vez ejerce el dominio de lo sensible. El pensar-escribiendo clava su escabelo hasta en el más nimio episodio que mueve a risa e instala, aunque fuere por un instante -como un relámpago- la experiencia de la felicidad. Sabemos que existe la felicidad porque la practicamos, porque tuvimos experiencia de ella en nuestra vida cotidiana. *Para que el sentimiento sea de comicidad, el tema de cada uno de esos hechos debe ser grato; oculta u ostensiblemente, ha de aludir a la felicidad*. (273)

Considero que ambas lecturas son pertinentes y que el contradictorio retorcimiento de los opuestos no hace más que poner en escena el “callejón sin salida” de lo aporético. Macedonio se ocupa de construir en todos y cada uno de los géneros y de sus textos *la aporía que se hizo cosmos*, para hacernos experimentar el dispositivo en el que estamos viviendo y proponer que la felicidad se encuentra alojada en ese resquicio que centellea entre el sentido y el sin-sentido, entre el precario orden y el interminable desorden.

“Cómico es todo, y sólo, una percepción inesperada de felicidad ajena. (...) así que la comicidad no es más que una de las formas de la percepción de aptitudes para la felicidad. Es decir: lo inesperado o sorpresivo no es indispensable para la alegría de percepción de felicidad, pero sí para la comicidad. O sea: a) hay percepción simpática de felicidad ajena esperada; b) hay percepción simpática de felicidad ajena inesperada. Esta es la cómica, que habitualmente se acompaña del estado convulsivo por retención respiratoria que se denomina risa.” (263-4)

Queda firme entonces, el hedonismo de lo cómico aunque se encuentre en el estrato más rudimentario de la risa y sus chisporroteos felices. Estimo que el detenido y pormenorizado análisis dedicado a lo cómico, revela la incidencia que tiene esta experiencia en la vida práctica, en la dinámica de la interacción diaria y en el sentido común, motivo más que suficiente para que el interés macedoniano se regodee en su observación, reflexión y despliegue argumental. En los avatares del mero vivir, la comicidad interviene de suyo *...hay verdaderas cascadas cotidianas de comicidad, con hechos enormes como la Terapéutica, la oratoria ministerial, el recitado de instrucción pública, las predicciones meteorológicas...* (VII; 189) Si hacemos girar el prisma de lo cómico, irrumpe la experiencia de la variedad, *presenta una amplitud del acontecer, y como la variedad es un placer –aunque también lo es la uniformidad– y que haya varios seres de idéntico tipo no limita la verdad, se da una sorpresa grata.* (268) El punto de inflexión en el episodio cómico disloca las cadenas ordenadas del flujo de significados, del acontecer previsible, y nos hace habitar la variedad, nos introduce en el vértigo de lo múltiple, de lo simultáneo, de nuestra propia inercia burlada por el acontecimiento-otro, lo no previsto, lo no esperado. *Fundamentalmente: se trata del placer ante la variedad de poder ser feliz.* (270) La explosión de lo plural, inquietante, vertiginosa y a la vez estimulante, dichosa, desafiante, exhibe la posibilidad de instalarnos en la variación continua. Pero también la *uniformidad*: experiencia de lo uno, de lo idéntico, de la repetición automática, provoca comicidad y efectos homólogos a los de la pluralidad. Volvemos a encontrar dispositivos pa-

radojales: lo uno y lo múltiple, ensamblados en el mecanismo cómico y desembocando en la experimentación de la felicidad.

“Yo pienso también que la repetición de los gestos de un orador no es en sí cómica, pues cuatro o cinco gestos es el repertorio de cada orador; lo cómico es la noción de los movimientos inoportunos, incoherentes con lo que está diciendo; el automatismo ha jugado con el orador, lo ha hecho su trompo. (...) Pero no es el mero automatismo lo cómico, sino el signo placentero de ese automatismo y de la situación respecto de nosotros. (...) Yo pienso que la alegría se debe en este caso a la revelación de la riqueza de posibilidades del acontecer. Es alegría, pero no hay comicidad, es un sonreír del agrado, de la complacencia, y éste es optimístico porque se presenta una prueba de la variedad, aunque se en el caso de la repetición. (...) se ensancha la noción de Posibilidad, se aleja la noción de Necesidad y de Limitación.” (266-267)

¿Qué componentes habría que considerar en esta cita? 1) la primera persona abriendo frase, tomando posición y enfatizando el pensamiento, el discurso teórico del humorista escande el texto dejando su marca a cada paso: Yo, el pensador-autor; 2) la insistencia en que no hay procedimientos *a priori* que definan un efecto semiótico, sino inter-juegos entre la semiosis, los contextos y los interpretantes; 3) la instalación instantánea de la alegría y la felicidad, un rayo hedónico que garantiza juego; 4) la ruptura del determinismo quebrado por la irrupción de variedad o variación infinita, acceso intempestivo a la *Todoposibilidad*; 5) la diferencia entre lo cómico y lo *optimístico*, una sutil diferencia entre la explosión de la risa o carcajada y la distendida, casi secreta sonrisa (¿Gioconda?) de la íntima sensación placentera del atisbo de libertad, la experiencia fehaciente de que está frente a “las mil y una” (se podría o debería hacer de otro modo), el estupor ante el modo del otro.

Lo *optimístico* comparte con lo cómico su inserción en el acontecer, tanto en la vida como en el chiste y el arte realistas, pero se diferencia en la atenuación de sus efectos y, por qué no, en la filigrana recóndita de sus andaduras simbólicas.

Retomando la caracterización de lo cómico, acudo a la síntesis final del ensayo, para disponer de una apretada enciclopedia de la propuesta macedoniana:

“Para terminar quizá estará mejor decir: la comicidad es el placer inesperado de una percepción de aferramiento a la felicidad excesiva, o sea que la gran fuente de placer de lo cómico es la hedonística fundándose

en espectáculo ingenuo (comicidad realista), o la vivencia de un imposible mental (comicidad conceptual).

Lo cómico es: 1) emoción, 2) placentera, 3) inesperada, 4) nacida: a) de percepción súbita de un trámite o acto cualquiera sin daño de impulso hedonístico, no el malvado pero sí el enteramente egoístico sin maldad que se equivoca por prudencia excesiva o ilusión imposible; b) o de la creencia súbita en un absurdo.” (307-308)

Las enumeraciones constituyen las muestras más extremas de la obligación disciplinaria que se infringe al pensar-escribir: un sacrificio que el *placer de disparatar* admite como gesto amigable con la lectura, con el tema y con los asedios de los sabihondos que interpelan al pensador para que rinda cuentas acerca de lo pensado. Una y otra vez, en una repetición que deviene casi cómica, el discurso macedoniano se somete al yugo canónico para decir con efectiva contundencia su aporte teórico adoptando la despojada táctica numeral y sintética. Como se podrá apreciar, aun en la enumeración queda de manifiesto el entrecruzamiento de delimitaciones, dado que si bien lo cómico tiene su circunscripción en el *espectáculo* (acción, cuerpos y situaciones), no deja de incorporar la *vivencia de un imposible mental*, acotación que mezcla los extremos y los enrosca en la infaltable vuelta de tuerca paradójica. La comicidad tiene también su flanco conceptual, tiene su posibilidad sofisticada de ilógica del pensar, *de la creencia súbita en un absurdo*.

Si acudimos a la propia obra de Macedonio para materializar la ingeniería teórica en sus textos, podríamos encontrar una muestra en cada frase; por ejemplo, en el texto literario del género Novela el mundo narrativo no reproduce, no copia, sino convierte a los personajes en abstractos conceptos políticos, metafísicos y estéticos en cuyos nombres propios se planta la ficción: El Presidente, la Eterna, Quizá-Genio, Dulce-Persona, etc. habitan el discurso, portan en sus dislocadas identidades la impronta del pensar-escribir. El relampagueo de la comicidad queda desplazado por el carácter conceptual de episodios y personajes. También se podría traer a colación la *Conquista de Buenos Aires*, que parecería remitir a referentes reales y concretos; sin embargo, embarca al lector en una desopilante, ridícula y utópica contienda entre categorías estéticas de bandos en pugna -*Hilarantes* versus *Enternecientes*- para adueñarse de la mítica ciudad. Ni el tiempo ni el espacio, ni los nombres ni las geografías, quedan indemnes cuando ingresan al mundo de la Ilógica humorística.

A la inversa, en un quiasmo perfecto, sus famosos Brindis -género devaluado, efímero, plagado de lugares comunes y frívolo- se convierten para el astuto humorista en un espacio estratégico para instalar su ilógica hecha situación, hecha espectáculo en el ritual de la vida misma. El cam-

po minado que tiende su textualidad *in situ*, obligaba a la concurrencia selecta, élite intelectual y artística, a transitar con feliz escándalo y estupor los trebejos paradójicos destinados a sus bien pensantes y ordenados universos. Las salvas, los estallidos (de aplausos, de iluminaciones y de risas), acompañaron los textos macedonianos involucrando completamente la figura del autor.

“No es, tampoco, el brindis aprovechado ahora clandestinamente, de faltar a otro banquete, al que llegué tarde y a otro restaurante, y el día antes, caso de puntualidad relativa, disminuida por exceso, en el que comprendí que el campo de la impuntualidad no está solo en lo después de lo puntual, zona de lo tardío, sino en lo prematuro, zona del “estar verde” todavía. (...) Pero, como digo, no es éste ese brindis; ahora es el profundo desahogo de haber faltado a todo aquello a que asistí, por mi condición delgada y pequeña de físico, de inadvertible, a quien por extraña arbitrariedad no le fue dada nunca la presencia completa, haciéndome el perpetuo impresenciado; mi minusculidad hízome parecer en cualquier lugar que no estaba allí todavía, como un existente con pero, un “ya, pero”, siempre un “recién” de llegar de la Nada; aún menos que llegar: un no quedado en la Nada, llegar es demasiado positivo.” (IV; 69)

Por esta vía, Macedonio logró volver emblemático su cuerpo, absurdo su comportamiento e inexistente su propia presencia-ausente de humorista perpetuo.

---

## Bibliografía

- Fernández, M. (1974) *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor. Vol. III.  
-(1987) *Relato. Cuentos, Poemas y Misceláneas. Obras Completas*. Buenos Aires: Corregidor. Vol. VII.  
-(1989) *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada. Obras Completas*. Buenos Aires: Corregidor. Vol. IV.  
-(1993) *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: Colección Archivos, VQaol. 25. Ed. Crítica Ana Camblong y Adolfo de Obieta.

### Ana Camblong

Doctora en Letras - UBA - Titular de Semiótica I y II en las carreras de Letras y Directora de la Maestría en Semiótica discursiva, en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones. Decana en esta Unidad Académica 1990-1998. Primer Premio Nacional en Filología, Lingüística e Historia de las Artes, Producción 1993-1995. Se ha especializado en crítica genética y literaria en la producción de Macedonio Fernández.

## *II. Fronteras de la comicidad*





# Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico

Mónica Virasoro

---

Abordamos el tema desde una perspectiva filosófica, le agregamos un punto de vista histórico; un recorrido por las distintas formas de la ironía, el humor, lo cómico, desde Sócrates a nuestros días. Entendemos que se trata tanto de formas de conocimiento que llaman a la inteligencia, como estilos de estar en el mundo, modos en que el hombre se enfrenta a lo inexorable y tiene que vérselas con su propia finitud. Confrontamos con la seriedad del sistema y hallamos que nos hace más libres; confrontamos con lo trágico, dicho su opuesto, y hallamos que no es tal, que las fronteras son oscilantes, que toda tragedia tiene algo de risa y que lo risible proviene fundamentalmente de lo trágico de nuestra insignificancia.

**Palabras clave:** Ironía, cómico, humor, conocimiento, ver, mostrar.

## **The winding ways of the irony and the comedian.**

We approached the subject from a philosophical perspective, we added an historical point of view; a route by the different forms of the irony, the humour, the comedian from Sócrates to our days. We understand that so much are knowledge forms that call to intelligence, like styles to be in the world, ways in which the man faces the inexorable thing and has to do with his own finite nature We confronted with the seriousness of the system and found that it makes us more free; we confronted with the tragic thing, said its opposite, and we found that it is not so, that the borders are oscillating, that all tragedy has something of laughter and that the laughable thing comes fundamentally from the tragic thing, of our insignificance.

**Palabras clave:** Irony, comedian, humour, knowledge, to see, to show.

## **Entre tragedia y comedia**

El discurso se mimetiza con su objeto; lo cómico, la ironía, el humor, detestan el sistema, juegan con lo fragmentario. Este texto se adaptará a los rasgos del objeto con que trata: imposibilidad de sistematizar, imposibilidad de jugar a las clasificaciones y decidir sobre los términos más abarcativos y aquellos que encierra en su clase. Nada general se puede decir de la ironía, lo cómico y el humor sin tropezar con contradicciones.

Mejor, como la ironía, desplegar todas las posibilidades y jugar con las multiplicidades yuxtapuestas.

No sólo por la diferencia se asocia en nuestra mente la comedia a la tragedia. Hay algo que las vincula y no en cuanto a su esencia sino en cuanto a su lugar en el mundo. Si nos remontamos a Aristóteles hallamos un primer bosquejo de la semejanza, la imitación. Ambas expresiones artísticas responderían a esta actividad propia y sólo propia del hombre. Hallamos también las primeras notas acerca de la diferencia, que atañe a los objetos y a los modos, y delinea la frontera con gruesos y decididos trazos. Los objetos de la tragedia son los hombres virtuosos, héroes, reyes o dioses; los modos de la imitación, elevados. Los objetos de la comedia son los vicios de los hombres vulgares, y su modo de pintarlos es a través del ridículo, la deformidad, lo feo, que no produce dolor sino risa. El rasgo peyorativo queda inscripto como un sello en la palabra comedia de *comos*, “aldea” y por extensión “procesión” pues alude al carácter trashumante de los comediantes que iban de aldea en aldea.

Pero la marcación muy rígida de las fronteras no hace a los bellos discursos ni contribuye a la persuasión. Allí donde no se trata de clasificar sino de aprehender en su médula, nos inclinamos más hacia las palabras del filósofo poeta, Platón, quien en *El Banquete*, deslumbrante retrato del ironista, nos dice, en implícita alusión a la tragedia y la comedia que son dos, los modos del ver y del mostrar, a lo que podríamos añadir, son dos, también, los modos de estar en el mundo y de vérselas con esa realidad vacilante entre visibilidad y misterio, superficie y abismo.

Ambas pues, tragedia y comedia no son más que modos en que el arte nos hace presente la vida, siempre la misma serpentina oscilante entre dolor y alegría, fragilidad y grandeza, lo finito y lo infinito como juego macabro de eterno retorno.

En la tragedia todo está claro, todo se halla en un plano de visibilidad, preparado para la comprensión, casi didáctico. Los héroes, sean estos nobles o plebeyos, se deslizan sin remedio de la felicidad a la catástrofe, acaso castigados por la propia falta o por una justicia destinal. A ellos nos mueve la simpatía, todos comprendemos su dolor, la responsabilidad por su dolor, o apenas la oscuridad o sin razón de algún designio.

La comedia en cambio instala la confusión, llama a la inteligencia; huye de la explicación y del argumentar porque quiere hacernos más libres. El mismo movimiento que nos arroja a la perplejidad nos carga de energía para el interpretar y descifrar los signos. Ya entre los griegos era conocido el valor cognoscitivo de la risa. Sabemos por cierto que comenzó asociada a las celebraciones y fiestas dionisíacas de la fertilidad y el vino para la diversión y solaz de las clases populares, que continuó en la Edad Media,

vinculada a los cultos religiosos, en la modalidad de misterios, milagros y moralidades y como comedia profana en la forma de farsas, sátiras, soties, sobre temas cotidianos públicos o privados.

Pero ya Platón, poeta, dramaturgo, se nutrió ampliamente de las virtudes y potencialidades de la comedia. Sus primeros diálogos, los llamados socráticos, son precisamente un género híbrido que se alimenta de todos los géneros, todos los estilos; bebe sobretodo de la comedia, del mimo. Lo vemos en sus escenificaciones, en la pintura de sus personajes más vivos, tal el Sócrates y el Alcibiades de *El banquete*, el Protágoras, el Gorgias, el Hippias, el Cratilo de los diálogos homólogos, todos ellos marcados por una intención artística y hasta satírica. No se busca la verdad del concepto, es más se la elude, se la esquivo; esto es Sócrates, siempre presto a recomenzar, el eterno inicio del ironista. Se busca más bien, la pincelada de lo pintoresco, el trazo de la burla, el desnudar, dejar perplejos, sin conclusión. El filósofo, que luego se tornará serio, juega todavía los arabescos y malabares de su personaje, para luego, en el más imperceptible pliegue de su *Banquete*, ese apenas disimulado retrato del ironista, nos lanza la clave que sostiene, que sirve de basamento a su discurso. Aristodemo, voz del narrador, ya en la coda de su relato y entre los vahos de la borrachera, olvidado de los detalles sólo recuerda lo capital: “que Sócrates les obligó a reconocer que era propio del mismo hombre saber componer tragedia y comedia, y que el que con arte es poeta trágico también lo es cómico”. Son pues dos, los modos del ver y del mostrar. Y por cierto que lo cómico lo es. “El cine de Chaplin es un modo de ver”, dice Eisenstein, a lo que agregamos: un modo de ver que en el mismo instante se trasmuta en un modo de mostrar; las dos caras simultáneas del conocimiento, un saber que se descubre y un saber que se trasmite. Acudamos para nuestro auxilio a la etimología que tiene siempre algo que decir. El ver está vinculado a la teoría; la ironía al interrogar. Ese interrogar que se posiciona en otro lateral, que observa desde improbables ángulos y hace estallar el campo labrado de las familiaridades; he aquí un rasgo sustancial de lo cómico y la ironía. Sus gestos favoritos: la inversión, la alteración de las jerarquías, elevar lo bajo, burlar lo alto, burlar todas las antiguas autoridades: es el caso de las reminiscencias proustianas, una manera de exorcisar los fantasmas de la infancia a través de la memoria, la narración como medio de desjerarquización. Por sobretodo procura el desajuste de los espíritus autosatisfechos, de esa desenvoltura pequeño burguesa que el ironista Kafka añoraba para sí, pero perforaba en su obra con la fuerza de sus fantasmagorías lindantes con la locura; procura, en suma, obturar el automatismo de lo cotidiano agazapado en el comportamiento o en el léxico, hacer vivir lo habitual como extraño. [1]

Otro rasgo que compone la diferencia: la acción y efecto de lo cómico y la ironía es andar en busca de una escucha, construir su propio inter-

locutor que a diferencia del espectador de la tragedia no estaría allí para compartir a través de la simpatía el dolor del héroe trágico sino para entender. El humorista espera encontrarse con la mirada inteligente, el alma despierta, los oídos alertas. Busca más que nada un partenaire que pueda seguirlo en la danza de ese juicio que juega, quiere poner en movimiento, forzar a pensar, a interpretar; que el otro ponga en marcha todo el arsenal de los códigos compartidos y de las complicidades en juego. El humor es fecundante, una agilidad que requiere de una agilidad, de una capacidad especial de captar e interpretar los guiños, las sutilezas, los dobles sentidos, todos los artificios de la gestualidad y del lenguaje. Aquí y allá lo presente y lo ausente, el pasado y el futuro, los juegos de montaje; los secretos inclusive, porque siempre se trata de secretos; en esto consisten los famosos gags tanto visuales como verbales. En suma el humorista intenta establecer una alianza con un interlocutor, construir un diálogo de iguales, un pacto de cooperación, una amistad. Puesto que hay complicidad hay amistad, hay secretos compartidos y para ello el humorista es capaz de autosacrificio, de colocarse a sí mismo como conejillo de indias en la mesa de experimento, el autorretrato como espejo del mundo, como espejo de la eterna fragilidad humana, piénsese en el cine de Woody Allen, del mismo Chaplín, quien dijera “el gran dictador soy yo”, de casi todas los personajes de Kafka nombrados con o sin la enigmática K.

### **Ironía disolvente**

Algo diferente, aunque semejante, ocurre con la ironía cuando se trata de la ironía socrática. Sócrates, por autodefinition también un despertador de almas, armado de la ironía en su sentido etimológico de interrogación, la famosa mayéutica. Pero esta que debiera ser puesta al servicio de sacar a luz las ideas —como dice en varias ocasiones Sócrates— las más de las veces permanece tan sólo en la fase del desnudar, de revelar ignorancias, zona oscura de la vergüenza. Es la queja de Alcibíades, la manera en que la ironía es sentida en la carne del otro. Un sólo objetivo se persigue: el desajuste de la seguridad de los espíritus autosatisfechos representados en la figura del político, del estratega, del retórico a la manera del sofista. El ironista busca revolver las aguas calmas de las evidencias, voltear las defensas lógicas y abandonar al otro en la aporía. A veces suele ser cruel, el interrogar no es más que un arma de deconstrucción; no hay en ello búsqueda de un acuerdo o una alianza, de una cooperación mutua para un diálogo de iguales. Si Sócrates se empeña en la definición no es por la definición misma sino para hacer patente su ineficacia o su imposibilidad. Su dialéctica a diferencia de la analítica que divide las partes para volverlas a unir o de la dialéctica hegeliana que pone y niega para superar conservando, se agota en el despliegue y yuxtaposición de todas las posibilidades para no quedarse con ninguna. Nos evoca la impecable metáfora de las nubes de Aristófanes, una pura movilidad que adopta todas las formas,

pura máscara sin rostro, figura evanescente, inapresable, obcecada en la disolución.

La dialéctica socrática no cumple ni promete ninguna conciliación porque su fin no es salvar nuestra familiaridad con las cosas, ni siquiera, como tantas veces sostuviera, devolver la elasticidad originaria del pensamiento, motivo por el cual decía preferir a los jóvenes, motivo que justificaría la ironía en tanto instrumento contra la cosificación o cristalización del pensamiento. Aquí la movilidad no busca sino desestabilizar, abandonar en la perplejidad. No hay el guiño ni la complicidad de los que gusta el humorista, no hay la duda como método al modo cartesiano. Con la duda por delante y la duda por detrás, campo desértico por el que transcurre su dialéctica, lo que se manifiesta es el descreimiento de la objetividad y del progreso. “No se trata de que yo esté seguro y siembre dudas en las cabezas de los demás, sino por estar yo más lleno de dudas que cualquiera, hago dudar también a los demás” (Menón) Es por esta desertificación del terreno por el que transita, que rehúsa la tarea de sistema, no hay pensamiento a sistematizar. Su legado es más método que contenido. Hemos de creerle acerca de su esterilidad, él que se creía heredero de su madre la comadrona pero reconocía la diferencia “Ya que también soy estéril de sapiencia, y el reproche que ya tantos me han hecho que interrogo a los otros pero que no manifiesto mi pensamiento acerca de ninguna cuestión, ignorante como soy, es un acertado reproche” (Teeteto).

Y aquí, dentro de la semejanza, otra diferencia con el humor, al menos con algunas formas del mismo. Recordemos: lo cómico, a partir de una mirada oblicua, opera desjeraquizando e invirtiendo, por lo que a la deconstrucción le sucede necesariamente una reconstrucción, esa otra manera de ver de la cual hablaba Einsenstein refiriéndose al mundo de Chaplin. Es el caso también de la ironía kafkiana quien en su creación fantasmagórica sabe colocar un otro mundo al lado de aquel que acusa y subversiona. No es el caso de la ironía socrática, ironía disolvente, donde tras la deconstrucción nada se construye; ese juego incansable de malabares, ese arabesco sin fin, ese eterno recomenzar que más nos evoca algunas escenas del cine mudo, mismo de Chaplin, con sus persecuciones y huidas infinitas, corte de montaje y nuevo inicio. En los diálogos socráticos el corte de montaje se hace presente cuando casi a punto de llegar a la idea, el ironista, en su traje y artimañas de mago-burlador, interrumpe abruptamente para comenzar por otro lado.

Pero volvámonos de una vez serios para sentir en qué medida la ironía socrática, no es lo opuesto sino más bien proviene de, y deviene en lo trágico; y ya veremos como no sólo ella, entre las formas del humor y la ironía. Regresemos al Banquete de Platón, obra de innumerables pasadizos secretos y no tan ocultas analogías, el tema es el amor, deseo de lo que

se carece, esa pura ausencia. El amor se análoga a la filosofía, ese también puro deseo de la sabiduría ausente, de la sabiduría imposible. Conocemos la letanía de Sócrates, “Sólo sé que no sé nada”; imposible entenderla al modo aristotélico como simulación, falsa modestia o sutileza de la jactancia; sabemos también a través de Platón de su escasa esperanza de poder escrutar los secretos de la naturaleza en el breve lapso de una vida. Es sobre la base de este mínimo saber acerca de su persona, que podemos comprender el sentido oculto de su mayéutica, esa forma de la interrogación que más que un método de conocimiento parece adoptar las formas de un ritual. La ironía socrática no es más que la emergencia visible de una experiencia trágica, experiencia de lo inconmensurable, de esa falla originaria del hombre, de su finitud, su extrema fragilidad, experiencia que es el mínimo y grandioso saber socrático que su ritual quiere transmitir.

### **Ensueño y huída**

Tras presentar en escena la ironía socrática sobrevolamos milenios y aterrizamos en el romanticismo. El salto no es arbitrario, seguimos en esto los desarrollos de Kierkegaard quien en su extenso trabajo *El concepto de la ironía* se detiene ampliamente en estos y sólo estos momentos de la ironía. Su elección tampoco es arbitraria porque es en el romanticismo alemán cuando el humor, la ironía, lo cómico se hacen presentes en la expresión artística y devienen para pensadores como Schlegel, Solger, Jean Paul, Tieck, Hegel, temas de la filosofía.

Pero ahondemos en los motivos que vinculan esos dos momentos. Sócrates es la figura en que la ironía aparece por primera vez en el mundo luego retorna con el romanticismo alemán radicalizada y convertida en ensueño. El motivo común a estos dos puntos de emergencia es su pertenencia a una época de crisis. Son dos — decíamos — en el arte y en la filosofía las maneras del ver y del mostrar, la vida, las cosas, el mundo. Estos modos marcan épocas que se suceden por intervalos mediados por el cansancio. Generaciones demasiado serias se alternan en la historia con generaciones de ironistas. Los jóvenes se revelan contra los padres: frente a la obsesión del sistema, la solidez de las creencias, el espíritu autosatisfecho, el parloteo ininterrumpido, oponen el gusto por el fragmento, la duda, el interrogante, un minuto de silencio, una pausa. El humor y la ironía son propios de un momento de valor cero donde se prepara el terreno para algo nuevo. Sócrates, caso ejemplar, se hace presente en la historia no por lo que crea, estéril como es, sino como una posibilidad para otra cosa. Llega para completar la acción de los sofistas, un charlatán también pero no para hacer ganar a una verdad entre dos sino para vencerlas a todas, es un desbrozador de caminos, saca todo del medio para hacer un blanco pero no sale del blanco sino que se queda contemplándolo embriagado por el sabor de la nada.

Algo similar ocurre en el romanticismo marcado por otro hartazgo, contra la razón totalizante y sistematizadora, contra la ilustración que no acepta lo inconmensurable, frente a la conciencia de absoluto del Idealismo que supone la unidad del todo, destaca el incesante juego de lo finito y lo infinito, lo visible y lo invisible.

La ironía romántica es el resultado, según Schlegel, de la concentración del yo en el yo que ha roto sus lazos con el mundo, descreo de lo concreto y de la moral y quiere afirmarse en su pura subjetividad. El individuo busca realizarse, dar a su vida una forma artística, Solger dirá que quiere imitar la creación divina pero como toda obra humana si se la compara con la divina no es más que vanidad sobreviene ese sentimiento de insatisfacción, impotencia, vacío, ennuí, que acompaña a la nostalgia de lo absoluto y al sentimiento de la propia nulidad. En esta vía de ver todo desprovisto de sustancia termina descreyendo de sus propias creaciones, no puede tomar en serio ni su propia realización. A sus ojos nada es serio y entonces sólo queda la ironía como contrapeso del entusiasmo, como medio de ensayar en el arte una concepción ideal de mundo. Jean Paul, para quien en el universo todo es ironía, dice: “El alma moderna consciente de lo infinito que hay en ella y de las limitaciones que descubre a su alrededor, se refugia en el humor que es el indicio de ese conflicto entre el ideal inmanente y la realidad invencible. Al no poder conciliar estos contrastes, el humor juega con ellos en una especie de desesperada jovialidad”. Y aquí se hace presente el lacerante contraste Jean Paul definirá el humor como “una lágrima en un ojo que sonrío”. Este será el sentimiento romántico, la ironía que es siempre ironía trágica, aparece cuando el hombre comprende que la comprensión de todo equivale a la destrucción de todo, y esto no es fruto de la imaginación sino la base del reconocimiento de la realidad.

### **Paradoja y sacrificio**

Para Kierkegaard, casi un romántico que critica al romanticismo desde una posición casi hegeliana, el romántico está roto y no satisfecho, cuando aparece una respuesta se desvanece, es la expresión más completa de la conciencia desgraciada; al igual que Sócrates pero en un grado superior, pura disonancia; de tanto cuestionar lo real, la moral, lo concreto se ha perdido a sí mismo, vive abstractamente, estéticamente. Es el sujeto negativamente libre que embriagado en el entusiasmo de la destrucción, pierde la realidad y en ese mismo movimiento acaba perdiéndose como individuo. La ironía romántica en la realidad histórica corresponde a lo negativo en el sistema. Caballero metafísico de lo negativo, llama Kierkegaard al romántico que se agota en la visión de lo nulo. Es cierto, que queriendo responder a las exigencias de la ironía quiere vivir artísticamente, crearse a sí mismo, pero en esa tarea no quiere conservar ningún en sí, nada dado. En su obcecada voluntad de partir siempre de cero, se empantana en el juego de las mil posibilidades, en el encantamiento de las máscaras y de

los disfraces, y no logra llegar a la elección, todo en su existencia queda librado al destino. Esto supone suspender la ética, el romántico vive como esteta, un poco infantil, soñador, su vida se torna abstracta y él deviene más un espectador que un actor. Al rechazar la realidad que considera filisteica se dirige al ideal que nunca llega, y termina transformándolo en pura alegría; todo lo toca y nada resuelve. Su poesía no es más que exclamación aforística, del pasado no acepta más que el mito o el cuento de hadas.

Pero —decíamos— casi un romántico, el propio Kierkegaard parece dirigir estas palabras de reproche a su misma persona. Kierkegaard, el ironista, el de las máscaras y los disfraces, confundido en el despliegue de las posibilidades infinitas, hastiado del modo subjuntivo, vive la ironía como una tragedia personal, como la conciencia de una falla, aunque a través de ella buscará también afirmarse como excepción. Ser excepcional es el que se da cuenta, el despierto, el que puede reír de todo, hasta de sí mismo. Kierkegaard lo asocia al ironista cuya defensa ensayará observando desde este ángulo. La clave de la ironía es el “darse cuenta”, ella nos enseña a hallar la verdad en lo finito, en la limitación, no en el más allá que es pura quimera sino en este mundo, único lugar donde se cumple el destino del hombre. En este aspecto hay algo de común en la tragedia y la comedia. Ambas muestran la nada de las cosas humanas: la tragedia la nada de lo grandioso, la comedia la nada de lo pequeño. De ahí la verdad sale victoriosa. La conciencia de la nada me eleva, la ironía eleva, torna consciente la fragilidad humana. Pero para ello —dice Kierkegaard— la ironía debe ser dominada y dos son los casos de esta ironía dominada.

Shakespeare, a quien la ironía no hace perder la objetividad sino que le abre paso hacia ella permitiendo que la obra fluya y el poeta no se pierda a sí mismo. Goethe, porque en él se ha instalado la conformidad entre la vida de poeta y la realidad; la ironía se ha puesto a su servicio y eso le asegura libertad en la realidad a que pertenece.

La ironía debe ser dominada —dice Kierkegaard— pero no se la puede abandonar, porque ella es tan necesaria a la vida, como la duda a la ciencia. Es cierto que es preciso coraje para resistir a su encanto, resistir a sus cantos de sirena, pero también es cierto que es recomendable, ya no como verdad sino como camino. Kierkegaard, que contra Hegel, opone la vida al sistema, dirá que ninguna existencia es auténticamente humana sin ironía. Ella limita, finitiza y con ello confiere verdad; el que no la escucha carece de vida personal, del baño de rejuvenecimiento que nos salva de la cosificación. La ironía dominada nos enseña a poner el énfasis adecuado en la realidad no para idolatrarla sino para considerarla en su justo valor, no como purgatorio sino como historia, de modo que la felicidad no sea entendida como huída del mundo sino como permanencia en él, como ese tener que vérselas con las cosas en la asunción de la propia finitud.



En el plano del conocimiento la ironía también cumple ese rol de despertador y consejera: si bien la esencia debe mostrarse en el fenómeno, la ironía debe evitar su idolatría aún cuando no crea, con razón, que siempre hay la cosa en sí escondida detrás de él. Un modo de conocimiento, entonces, un modo de estar en el mundo; en la teoría como en la práctica, siempre la ironía en ese papel de vincularnos con el peligro y con la victoria. Con palabras, finalmente elogiosas, concluye Kierkegaard su tesis doctoral sobre el concepto de ironía. Pero no es este el único lugar en que se ocupa del tema. Él que se debatía entre ser esteta o poeta de lo religioso, por tanto siempre poeta, en suma, un esteta, atareado en la creación de sí, interesado más por la vida que por el pensamiento, discurre insistentemente en sus diarios, en los tantos ensayos que componen su voluminosa obra *O bien o bien*, sobre la ironía, el humor y lo cómico a veces marcando diferencias, a veces como si se tratara de la misma cosa. Él que había utilizado a Hegel como arma de combate contra el romanticismo, se hace él mismo un poco romántico y arremete con toda su furia contra las veleidades del sistema. Recordemos, para Hegel, el momento socrático, como primera versión de la ironía, es “la conciencia de que la realidad de la moralidad se ha hecho vacilante en el espíritu del pueblo” (*Esthetique*), expresa lo que flotaba en la época pero sólo de un modo negativo pues se trata de un comienzo para otra cosa que finalmente se desvanece y no da frutos. La ironía romántica, a su vez, no es más que la concentración del yo en un yo para quien todos los lazos se han roto y no hace valer más que su subjetividad por lo que adviene la impotencia, el vacío, el sentimiento de la propia nulidad; pura huida y autodestrucción.

A este punto de vista del sistema con sus trombones y platillos de los momentos necesarios y las superaciones, opondrá Kierkegaard el punto de vista de la vida para el cual las oposiciones no se pueden reducir a puras abstracciones ni se pueden mediatizar. “Hay heterogeneidades radicales, novedades absolutas, lo contrario es matar la vida, es desparramar sobre todas las cosas el polvo de la abstracción” (*Diario 15.3.37*). La consigna será, para el estético como para el religioso, vivir en la paradoja, no conciliar.

Al movimiento hegeliano que avanza de posiciones en negaciones hacia una síntesis superior, le opone la dialéctica del salto, movimiento de riesgo hacia una locura superior que se sustenta en el contraste y puede permanecer en él. Es cierto, en esto concuerda con Hegel, la ironía y el humor escapan a la historia, a la lógica, a la ética; en el desarrollo del concepto son el momento negativo, especie de agilidad que no puede integrarse al sistema, un momento que se desvanece al igual que la duda. Pero en la vida —dice Kierkegaard— no se desvanecen pues le son consustanciales.

No hay vida sin humor e ironía, estos se afirman como testimonio de la

experiencia de lo inconmensurable, de ese componente residual que opone al charlatanismo infinito del sistema, un silencio, una pausa, la ironía como camino a la verdad de la vida. Pues no se trata de especulación — dice, poniendo sin duda los ojos en Hegel— sino de vida individual, un modo de estar en el mundo, afirmación de lo singular y único que necesita abismarse perderse, en el contraste, en la paradoja, en el absurdo, para salvarse, o sea, también con un sentido religioso. Si antes había atacado a la ironía desde la ética, ahora la salva desde lo religioso y para la vida estética.

Aquí es donde se aprecia también la ironía como síntesis de comedia y tragedia: comedia porque hace reír, darse cuenta, y tragedia porque pertenece a la esfera de los que se maceran en los márgenes para salvar a los frutos del centro, hombres en soledad, el genio, el mártir, el hombre de excepción, el santo, (Diario) modos todos ellos de estar en el mundo, fuera del mundo.

### **La ciencia jovial**

Con Nietzsche ya no hablaremos de ironía ni de lo cómico ni del humor sino de risa como un término genérico que comprende todas esas cosas y otras tantas más; un temple de ánimo, un gusto en música, una manera de llevárselas con el clima, un estado de salud, una manera de estar parado. La risa es algo que adviene, un humor, que pertenece a un momento superior pero nada tiene que ver con las superaciones hegelianas; se trata para decirlo a tono con el filósofo de una transfiguración. Pero también de un último expediente, una última manera, como recurso, de vérselas con el mundo después de un camino pedregoso, sembrado de escollos y peligros.

Y si se trata de un tránsito, de algo a lo que se llega, preguntamos: ¿qué significa ironizar el pensamiento, virar a la comedia? Una clave hallamos en el inicio de *La ciencia jovial*, obra que ya en su título anuncia el sentido del viraje. Nietzsche se pregunta si hay un porvenir para la risa y halla que este se hará presente cuando el hombre abandone toda idea de un telos. Por ahora estamos en la época de la tragedia, las morales y las religiones. La comedia de la existencia no tiene conciencia de sí, hace falta que el hombre logre cierto estado de emancipación que lo haga ganar distancia sobre las cosas, que lo despegue de la lucha por la sobrevivencia, que le permita reír de sí mismo. “Entonces acaso la risa se unirá a la sabiduría y sólo habrá ciencia jovial” —dice Nietzsche. Se trata de algo por venir, y sin embargo ya se nos anuncia la jovialidad en el título de la obra lo que nos hace pensar en una conquista ya alcanzada, y efectivamente ha sido alcanzada.

Retrocedamos hasta el prólogo que como todos los prólogos, precedido por la obra misma, tiene un poco más que decirnos de todas las cosas. La

obra es una aventura personal, una victoria, triunfo sobre el invierno, dice el autor, pues ha sido escrita con el lenguaje de los vientos del deshielo, por sobretodo significa una curación. Pero ¿de qué se cura? La respuesta a esta pregunta responde también por el qué del gay saber y el lugar de la risa en el mundo. De lo que se cura es de todas esas cosas que quedan atrás, disueltas por el viento del deshielo: el agotamiento de la incredulidad, el vacío, esa especie de senilidad prematura proveniente de un congelamiento en plena juventud, esclerosis juvenil, esa opción del aislamiento para protegerse del desprecio de los otros. El autor nos promete que todas las páginas de este libro aportarán, después de tantas privaciones del pasado, fiesta y celebraciones, esperanza en el porvenir de aventuras próximas, fe. Y luego con el guiño propio del ironista nos deja un poco perplejos e instala la sospecha. Acaso el Incipiet tragedia anunciado al final del libro no sea más que una apariencia maliciosa, un engaño, ese modo de decir una cosa por su contrario propio del humor y la ironía, en verdad —nos induce a interpretar— Incipiet parodia.

Y aquí es donde la cosa se vuelve interesante porque el pensar vincula la salud a la filosofía. Esta vinculación deslinda el territorio de dos clases de filósofos: los que en razón de sus debilidades filosofan desde la angustia por lo que en ellos la filosofía cumple función de apoyo o reconstituyente, y los que por su fortaleza sólo la tienen de adorno, una especie de superabundancia “que necesita esculpir su idea en el cielo de las ideas”. Por fortuna no se trata de territorios comunicados porque es el mismo filósofo que atraviesa estados diferentes de salud y que en esa misma senda, pues en este ámbito no se separa el cuerpo del alma, recorre otras tantas filosofías, se trata de las famosas transfiguraciones. Es el caso del autor que desde las zonas de frías alturas y desde las oscuras excavaciones “vuelve regenerado de (...) abismos”, vuelve con la piel fresca de la mudanza, ataviado con una segunda inocencia: paladar más fino para las cosas buenas, en suma, una inteligencia más aguda y jovial, buen humor, amigos.

Entonces olvidar también todas aquellas cosas que saben o persiguen los iniciados; el artífice del gay saber no quiere que se lo confunda con aquellos jóvenes egipcios que por la noche rondaban los templos para sacar los velos a todas las estatuas y descubrir aquello que por buenas razones se había ocultado. Haciendo implícita alusión a esa etapa invernal de topo subterráneo, dice que para nada le seduce ya esa obsesión de la verdad a toda costa, que tanto lo había perseguido en su juventud, locura de mancebo enamorado de la verdad, hasta hacerle mudar el lema de la primera etapa “la verdad en tanto sirva a la vida” por “Fiat veritas, pereat mundos”. Ya nada interesa la verdad desnuda, lo horrendo detrás de los velos, ahora sólo valen el decoro y el pudor, sobretodo epidermis, superficies, nada de excavaciones. Adorar como los griegos las apariencias, las

bellas formas, los sonidos; como ellos, los griegos, tan amantes del buen gusto, tan profundos de tan superficiales, tan perfectos.

La risa en este contexto tiene que ver con lo ligero, la levedad, lo contrario al espíritu de la pesadez pero no se crea que por ello se vuelve ignorante. Tiene, por el contrario, un valor cognoscitivo muy superior a los otros estados de ánimo. Tiene la virtud de distraernos del miedo, de liberarnos de todo pragmatismo, de esa idea de un telos que nos aboca sin descanso a la tarea de autoconservación; sabe sustraernos a la obligación del deducir y el demostrar. Nos permite sobretodo el réirnos de nosotros mismos, mirarnos como tercera persona, con los ojos de otro, a la lejanía que es la mejor de las distancias. Y no se crea que el juego de las superficies es un saber regalado; ellas esconden más de lo que revelan; los griegos que de tan profundos amaban las superficies, gustaban del enigma y de las oscuridades. La risa, en ese movimiento a nivel de las superficies, llama a la inteligencia, quiere revelar secretos pero para ello interpela a las almas despiertas, quiere que se agucen los oídos y se fije la mirada, pues la verdad llega ahora velada, femenina, lejana, mujer. Tampoco se crea que se agota en la observación pasiva; la risa como mirada de superficies es potencialmente creadora, capaz de transvalorar, alterar jerarquías, desencantar y resacralizar.

Pero retrocedamos ahora a nuestra pregunta del comienzo de cuya respuesta hemos quedado un tanto alejados ¿cómo se vira de la tragedia a la comedia, ¿cuáles son las condiciones para que advenga la risa, para que se produzca la transfiguración? En el Zarathustra tenemos los personajes en escena: el pastor que muerde y escupe la cabeza de la serpiente y así se libera de la ponzoña. Ese pastor lanza entonces la carcajada que jamás lanzó hombre alguno. La risa es un gesto afirmativo, pero no el sí del que siempre ha dicho sí, sino de aquél que ha recorrido mucho terreno pedregoso y estuvo a punto de envenenarse, que libró muchos combates y logró muchas victorias. No se trata ya de la ironía trágica de un Sócrates o de un romántico, experiencia de lo inconmensurable, conciencia de la distancia infinita, resultado tragicómico de la visión de la nada; no se trata todavía de la ironía nihilista de la tardo modernidad como mirada impávida a modo de nostálgico inventario. Se trata de decir sí, después de muchos no, de mucho abismo y dolor. Estado de ánimo triunfal acompaña a La ciencia jovial —dice Nietzsche en uno de los tantos prólogos a la obra—, un espíritu fortalecido por la guerra y la victoria, liberación por fin después de una larga tensión. Faltaría decir sobre qué se ejercen esas victorias: sobre la ciencia en primer lugar que hasta ahora sólo nos ha entregado la universal falta de verdad, la idea de que hay cosas iguales, de que algo es idéntico a sí mismo, que todo tiene una causa o es efecto de algo; sobre la moral que nos mantiene a cada momento en la angustia y el temor de resbalar y caer, en resumen sobre todas las cosas sagradas. Y en gratitud por todas estas

victorias, un tributo al arte que las hizo posible. Tras la etapa de los hielos, cuando había menospreciado el arte por pertenecer a una etapa infantil de la humanidad, porque el poeta miente, el artista miente, vuelve el arte a tomar papel protagónico como artífice de un culto de lo no verdadero, “la comprensión de la locura y el error como una condición de la existencia que conoce y siente” (La ciencia jovial, II, 107), en suma una buena voluntad para la apariencia. Lo que este arte, absolutamente nuevo, arte que ha de ser insolente, fluctuante, bailarín, burlón, ha de aportarnos, es hacernos la vida tolerable, ahora, como fenómeno estético. Él nos provee los ojos y las manos, sobretudo la buena conciencia para vivirla como tal, sobrevolar por encima de la moral, jugar por encima de ella para de tanto en tanto descansar de nosotros mismos, “mirar por arriba y por debajo de nosotros para reír o llorar por nosotros”. He aquí el sentido de la risa como un atributo que el arte imprime al conocimiento y a la vida. “Nuestra última gratitud al arte”, entonces, que así reza el título del fragmento, por todas esas cosas locas e imprudentes que nos brinda, esa posibilidad de descubrir el héroe y el loco que nos habita, ese sentimiento orgulloso de diosa adentro que pide un niño a su servicio, ese baile y esa mueca, todas esas cosas locas que nos hacen artistas creadores.

En el último tramo del recorrido de este modo loco, fluctuante, burlón, hecho arte o modo de conocimiento, vinculado a la tarea de hacerse un estilo, de adoptar un ritmo, nos dice Nietzsche que es lo que trae consigo nuestra jovialidad, el anuncio de “la muerte de Dios”, acontecimiento que hecha sombras, que ha borrado el horizonte de todas nuestras creencias, parecido a un eclipse solar y sin embargo o por ello mismo, lejano, difícil de comprender, tanto que casi no participamos de él. Su carácter incommensurable es el lado oscuro, trágico, pero este suceso tiene su otra cara de Jano. A la inversa de lo que cabría esperar, sus consecuencias no son oscurecedoras para nosotros, los “hombres joviales” pues trae una nueva aurora, alivio, regocijo, un mar como nunca abierto y otros puertos de donde puedan zarpar las naves hacia otras aventuras y peligros. Lo trágico y lo jovial, entonces, como eterno juego de la vida. La risa como camino hacia “la muerte de Dios” y desde “la muerte de Dios”, como risa disolvente y risa creadora, atributo indispensable de la voluntad de poder.

### **Desacralización y grotesco**

El pensamiento de Nietzsche, vuelto ya arte, vida, filosofía, porque no reconoce fronteras, es contemporáneo de lo que algunos llaman modernidad clásica, la que comienza a mediados del siglo XIX en la poética de Baudelaire continuada y radicalizada más tarde en las vanguardias estéticas. La base de sustentación consciente o inconsciente de los cambios que irrumpen, es el contenido del anuncio nietzscheano de la “muerte de Dios”, desacralización del mundo, devaluación de los valores supremos, un acontecimiento en que Nietzsche hallaba un motivo a la vez de terror

y de alegría. Lo que la modernidad hace suyo, de este suceso, es lo que él trae como posibilidad de renovación tras la disolución de todos los viejos valores; en arte y literatura, esto alcanza tanto a la revolución de las formas como a la ponderación de los motivos.

Esta renovación absoluta tendrá un medio privilegiado, un medio, que puede contarse entre los más comunes en todas las formas del humor y de lo cómico, la inversión; sobretodo la inversión de las jerarquías: bajar lo alto, elevar lo bajo. He aquí la clave de casi todas las novedades: la irreverencia aplicada a los valores tradicionales. Ya lo decía Marx: la última fase de una forma histórica mundial es la parodia. El motivo de tal inversión: hacer posible que la humanidad abandone su pasado con alegría. El surrealismo, el dadaísmo, son ejemplos paradigmáticos, ambos movimientos expresan la muerte del siglo pasado a través de la farsa. Por cierto que a los modernistas les atrajo la idea de la desacralización y sin embargo no para dejar un desierto sino para volver a sacralizar: “nuevos dioses y nuevos mitos”, será la consigna. El campesino de Aragon en *Le paysan de Paris*, vagabundea acompañado por sus musas a través del nuevo paisaje natural de las mercancías fetichizadas. Reconoce en los expendedores de nafta los grandes dioses de hoy, semejantes a las divinidades egipcias. En el mismo movimiento en que se busca trivializar todo lo honrado y venerado por el pasado, lo trivial se transforma en objeto de reverencia, son los nuevos dioses, que emanan de los objetos más cotidianos que se exhiben en las vitrinas, en los escaparates con que se entretiene el flaneur, el milagro por doquier en cualquier rincón de lo doméstico de donde emana triunfal en tanto novedad y como tal perecedero, condenado a la transitoriedad.

Baudelaire sugiere, induce a buscar los héroes de nuestro tiempo: el vagabundo, las prostitutas, los conspiradores, el hombrecito gris, el poeta que ha perdido la aureola en el fango del macadam, o el poeta con su levita en la figura del albatros: promete que se hallarán muy superiores a los héroes homéricos, pero ya sabemos, toda segunda versión es parodia, aparece lo grotesco, el componente satírico. El poeta se ríe de sí mismo y de su época. Este es también el sentido de la deformación del cubismo. Una manera de vérselas con el sin sentido, la angustia de la no identidad, la falta de armonía del mundo: es el caso del teatro del absurdo, de la Alicia de Lewis Carol que nunca puede hallar su talla ni saber quien es, que siempre se halla comprometida en juegos sin reglas, es el caso del cine de Chaplin, de las mil fantasmagorías de Kafka con sus hombres que devienen animales y sus animales que deviene hombres, todos ellos incómodos por no hallar su lugar en el mundo. Y nos preguntamos con Nietzsche, ¿es la tragedia que vira a la comedia o a la inversa, ¿qué es lo que realmente comienza? Nos recuerda una vez más la definición de Jean Paul: una lágrima en un ojo que ríe. Ya no lo tragicómico sino un humor triste, melancólico, combinado con lo grotesco y lo deforme.

## Pastiche y muerte de la risa

La tardo modernidad trae otro escenario y otros protagonistas. No quiere esto decir que haya un corte abrupto. Se trata de la aparición de algo nuevo que convive y ha de convivir todavía con formas residuales de la modernidad clásica. La película *Brasil*, por ejemplo, tragedia hecha risa como una manera de compensación y alivio del hombre común frente a un mundo hostil; en la escena se revive el terror del hombre primitivo, enfrentado, ahora, a una segunda naturaleza, el mundo tecnológico, como entidad misteriosa y malévola que no puede controlar y experimenta como una amenaza insalvable. Pero se trata todavía de un fruto ejemplar de la modernidad clásica.

Lo nuevo en la tardo modernidad tiene que ver con un descreimiento radicalizado. Recordemos “la muerte de Dios” traía consigo cierto regocijo porque borrado el horizonte de todas las creencias, hacía posible nuevas configuraciones. Un arte nuevo, jovial y aventurero podía hacer de los filósofos, artistas creadores, nuevos dioses. Los modernistas trasladarán este regocijo al mundo del arte, buscarán en su propio tiempo los modelos y los héroes que compondrán su nuevo Olimpo. Ocurrida la “muerte de Dios” que arrastra consigo el descreimiento de la objetividad, el artista se siente liberado para la propia creación, crearse un estilo, hacerse único, modelarse una identidad privada, personalísima. Recordemos para Kierkegaard mismo la ironía era necesaria para devenir persona, ser sí mismo, darse cuenta; acaso el mismo sentido que Nietzsche da al reírse de sí mismo.

Pero el descreimiento de la objetividad empaña al propio sujeto, ya no existe el individuo, ese ser persona que reclamaba Kierkegaard, ya no el individuo que para Nietzsche encarnaba la voluntad de poder, ya no el artista en busca de su identidad de los modernistas, se habla incluso de la muerte del hombre. Qué hablar entonces de un estilo personal, de una visión única del mundo, qué decir de las excentricidades de los vanguardistas. Del sujeto moderno se dice que es cosa del pasado, algunos incluso que nunca existió, que se trata de un mito, de una falsificación filosófico o cultural, pura ideología. El correlato en la esfera del arte, es la pérdida no sólo del estilo personal sino hasta de la autoría. En el marco de un nuevo tipo de vida social correspondiente al capitalismo tardío, multinacional, y globalizado, y de este nuevo acontecimiento que es la muerte del sujeto, se producen transformaciones culturales que afectan a las formas artísticas. Hay modalidades y recursos que denuncian esas transformaciones.

Detengámonos en el pasaje de la parodia al pastiche. La parodia tiene que ver con la modernidad clásica. Si el modernista buscaba revolucionar las formas y erigir nuevos dioses y héroes, si en esa búsqueda de captar su propio tiempo a menudo viraba hacia la parodia de su sociedad y de sí mismo, el posmoderno ya no busca nada, está tan harto de lo viejo como

de lo nuevo. La revolución de las formas ya está agotada, la mezcla de los géneros, de los estilos, de las visiones de mundo, la ausencia absoluta de toda norma hace imposible toda crítica, toda burla, hace imposible también el reír de algo. La parodia da lugar al pastiche; ambos dice Jameson en *Posmodernismo y sociedad de consumo* (1982), recurren a las imitaciones o mímica de otros estilos y en especial de los amaneramientos y retorcimientos estilísticos tan abundantes en aquellos escritores modernos propensos a crearse un estilo. Pero mientras la parodia se apodera del carácter único de estos estilos, su idiosincracia y excentricidades, para producir una imitación que se burla del original pero desde el reconocimiento de su originalidad, el pastiche no se burla de nada, es imitación pero neutral, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento de que existe algo normal respecto al cual lo que se imita es cómico.

El pastiche, como una forma de lo cómico, hoy degradado, es parodia neutra que ha perdido el sentido del humor, ironía inexpresiva, ya no trágica porque no valora, ya no disolvente porque todo está disuelto, ironía como decíamos, como inventario nostálgico, pura contemplación colocada en un plano de indiferencia, es la manera en que el artista se las ve con el nihilismo ya no creador sino decadente, un nihilismo que proveniente de la evanescencia de todos los viejos valores, se ha vuelto estéril y ya no puede generar nada nuevo.

Es el mismo arte el que hoy envía el mensaje del fracaso del arte, de la muerte del arte. Su expresión acaso sea el fracaso de las mismas utopías modernistas: el culto de lo nuevo que ha terminado fagocitándose a sí mismo y de aquel programa baudelairiano de descubrir nuestros propios héroes. Somos incapaces de una representación estética de nuestro tiempo y por eso nos refugiamos en el revival, las repeticiones infinitas, los plagios de tramas y títulos, películas nostálgicas mal llamadas históricas y la nostalgia invadiendo hasta la representación de lo actual, es la moda retro, que es una forma del pastiche, esa parodia sin risa. Queda por preguntar que es lo que ha hecho perder la risa a lo que respondemos: probablemente el mismo movimiento del imperativo de la novedad. La risa que como hemos visto tiene como uno de sus ardides más frecuentes la inversión de las jerarquías y la puesta en presencia de lo otro, se diluye, se anula cuando ya no hay otro al que traer a presencia. El mundo de la tardo modernidad es un mundo desjerarquizado que ya no puede invertir, en un mundo del “todo vale”, donde todo se halla en un mismo plano y nada sobresale, no hay nada que criticar, ni nada de que reír. Si la ironía como hemos visto se hace presente en el mundo para oponerse a la seriedad del sistema, a la rigidez del dogmatismo y la normatividad de las formas, como una pausa que expresa una duda y que impone un silencio, la aceptación incesante y acrítica de lo otro le quita su derecho a la existencia. La ironía se vuelve contemplación nostálgica, la parodia pastiche, el silencio que otrora fuera



pausa necesaria, escudera de la duda y desencadenante de la risa, se hace presencia misma de la nada (Cage: 1999). Si ahora reímos, reímos de la nada.

## Coda

Comenzamos con la tragedia y fuimos de tanto en tanto salpicando un leit-motiv: la evanescencia de las fronteras entre tragedia y comedia, la procedencia de una de la otra, el vaivén infinito, un equilibrio inestable. Algo en el camino quedó claro: la vida es tragedia y comedia. Por momentos la ironía aparece como síntesis ineludible porque pone alerta, hace reír pero en ese mismo movimiento de risa y despertar nos pone en habla con nuestra insignificancia; tragedia, en suma, porque pertenece a esos hombres de excepción que se sacrifican en los márgenes.

Queda en pie la pregunta a la que nos arroja la deriva nietzscheana, ¿cuándo se vira y hacia dónde? La muerte de Dios, hecho trágico y horrendo, trae cierto alivio y algo de jovialidad, una nueva aurora, otros puertos y otros mares. Aquí como allá, entonces, lo trágico y lo alegre como eterno juego de la vida. Y hasta puede que nos quede titilando la pregunta de que es lo más infinitamente triste, si la tragedia o la comedia. ¿Hay acaso algo más triste que un payaso? Adherimos con gusto a la definición de Jean Paul “esa lágrima en un ojo que ríe”. Pero acaso la pregunta más triste, la pregunta sin retorno, sea ¿De qué reímos cuando ya no hay de que reír? Nihilismo a secas, ni decadente ni positivo, mirada impávida, apenas nostálgica, que si mira hacia atrás, no es porque espere del pasado que ilumine su presente, sino para poblar su zona desértica y llevar un poco de ruido a su silencio.

---

## Notas

1. Hablaremos por el momento indiferentemente de lo cómico, la comedia, el humor, la ironía, la risa: No porque consideremos que es la misma cosa sino porque para los fines que nos proponemos todas estas expresiones entran dentro del mismo género; tampoco estamos seguros de cual de entre ellas abarcaría a las demás.

---

## Bibliografía

- Aristóteles:** Poética  
**Bergson, H.** (1885) La risa, España, Altamira. Cage, J. (1999) Escritos al oído, Valencia, La Olivereta.  
**Hegel, G.W.F.** (1955) Lecciones de Historia de la filosofía, México, Fondo de Cultura Económica. – (1966) Esthétique, Paris, Aubier.  
**Jameson, F.** (1982) “Posmodernidad y sociedad de consumo”, en FOSTER Hal, HABERMAS J., BAUDRILLARD, J., (et. al.) La posmodernidad ed. México: Colofón, 1988. Jankélévitch, V. (1964) L’ironie, Paris, Flammarion.

**Kierkegaard, S.** (1991) O conceito de ironia, Petropolis, Vozes. – (1973) Ou bien... ou bien, Paris, Gallimard. – (1955) Diario íntimo, Buenos Aires, Santiago Rueda.  
**Nietzsche; F.** (1999) La Ciencia Jovial, Caracas, Monte Avila, – (2000) Así Habló Zaratustra, Barcelona, Alianza Editorial, – (1950) Arte y artistas en Obras completas, XI, Buenos Aires, Aguilar

### **Mónica Virasoro**

Licenciada en Letras y Filosofía, y Magister en Ciencias Sociales. Actualmente se desempeña como Titular concursada de Filosofía y Estética I y II en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) donde dirige la investigación Inunacyt: La concepción trágica del mundo y del hombre en la estética romántica. Es autora de: De ironías y silencios, Gedisa 1997 y de Los griegos en escena, Eudeba2000, Zaratustra, la experiencia del guerrero, Vida y sabiduría en el pensamiento de Nietzsche, Prometeo, 2007 y Trágico y sublime. Notas para una estética romántica, Baudino ediciones, 2010. Ha participado en libros de varios autores, y ha colaborado con artículos en revistas especializadas extranjeras y argentinas como: Microfisuras, España, 2000, Cuadernos Nietzsche, Sao Paulo, 2001, Figuraciones, Buenos Aires, 2005. [mvirasoro@tutopia.com](mailto:mvirasoro@tutopia.com)

# La interpretación, lo cómico y la muerte

*Fernando Silberstein*

---

Se estudia la relación de las teorías del “duende” y de los “rayos” en la interpretación de Federico García Lorca y de Constantin Stanislavski. Ambas se vinculan con conceptos psicoanalíticos: se analiza la captura por parte del espectador en las obras de arte y humorísticas.

**Palabras clave:** Psicología del arte, psicoanálisis, represión, García Lorca, Stanislavski

## **The interpretation, the comic thing and the death**

We study Federico García Lorca and Constantin Stanislavski's theories about “duende” (elf) and “rays” in performance. Both conceptions are related with psychoanalytic theory and with the capture of work of arts and jokes.

**Palabras clave:** Psychology of Art, psychoanalysis, repression, García Lorca, Stanislavski

El estudio de lo cómico tiene al menos dos antecedentes ineludibles, uno, en la obra de Freud, el otro en el estudio sobre lo cómico de Bergson. La obra de Freud, marco en el que me ubicaré, posee una gran riqueza de análisis que deja abiertos muchos caminos de reflexión, no todos tan frecuentados. En esta perspectiva, el chiste al igual que la obra de arte constituye un espacio intermediario que oculta y dice transversalmente, que articula un encuentro de una dimensión inconsciente del espectador con un más allá implícito en la obra, actualizado por su mirada cómplice pero ignorante. Hasta qué punto es ignorante cabría preguntarse, hasta qué punto desconocerá su participación inocente en ese encuentro transversal que lo conduce a sí mismo como otro, reconocimiento del que sólo poseerá el atisbo de la risa o del placer estético. Ese espacio intermediario es de indudable filiación neoplatónica, el encuentro del alma y el Uno, y fue retomado de las estéticas románticas contemporáneas a Freud. Pero en Freud se agrega a ello la dimensión fáctica y teórica de la represión y es en el chiste o en el placer estético donde este concepto adquiere casi mayor presencia, aunque teñida por la metáfora económica del ahorro de la carga de energía que se manifestará como intenso goce o carcajada. Asimismo, queda mucho por pensar en los modos en los que ese plano de intermediación dice en sus relaciones expuestas para enunciar esa dimensión otra, inconsciente del sujeto espectador que pasa a constituirse en participante, o viceversa.

Quiero referirme a algunos de esos procesos puestos en juego en la relación del espectador con la obra de arte o de humor tomando como base en primer lugar, la célebre conferencia sobre la interpretación y el duende dictado en 1933 por Federico García Lorca en Amigos del Arte, en Buenos Aires, titulado “Juego y Teoría del duende”. Este texto incluye ideas de una exposición anterior, “Imaginación, inspiración, evasión”, cuya versión completa no se ha conservado, y también de una primera referencia al duende introducida en “Poeta en Nueva York”, que fuera suprimida en ediciones posteriores. Posteriormente, lo relacionaré con la formulación de Stanislavski sobre los “rayos” en la comunicación entre los actores y con el público, concepciones que parecen tener muchos puntos de conexión. Finalmente me referiré, a partir de las concepciones puestas de manifiesto por estos autores, a la relación que como espectadores o lectores buscamos con el humor.

## 1. La teoría del duende

El texto de García Lorca ([1933] 1998) sobre el “duende” ha sido largamente glosado y yo no agregaré demasiado a estas ideas como no sea ponerlas en relación y acentuar con ello algunos misterios que parecen conducirnos a nuestro interés por la participación que nos ofrecen las obras de arte. Para ello citaré con cierta extensión algunos fragmentos de esa conferencia. Con esa palabra, Lorca intenta ahondar la idea de una intensidad extraordinaria en la interpretación que se manifiesta a veces en algunos cantantes y bailarines, y que consigue una emoción enajenada e irreplicable en sus espectadores.

García Lorca señala en esa conferencia que “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” y que “oscuro y estremecido” está en “el espíritu oculto de la dolorida España”.

“Estos sonidos negros son el misterio,... pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte.... Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica”. “El duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar...”, “...el duende no está en la garganta, el duende sube por dentro.... Es decir no es cuestión de facultad, sino de estilo vivo, es decir, de sangre, de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto.” Se vincula con “El espíritu de la tierra...” y en una referencia velada a Nietzsche a “...el dionisiaco grito degollado de la siguiyria de Silverio”.

Para diferenciarlo mejor, distingue el duende del ángel y de la musa, en una escala que tiene relación con la autenticidad más allá de los aprendizajes: “...cada escala que sube en la torre de la perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con su ángel, como se ha dicho, ni con su musa...distinción fundamental para la raíz de la obra”.

Así sostiene, “El ángel guía y regala... defiende y evita... anuncia y previene... deslumbra pero vuela sobre la cabeza del hombre, derrama su gracia, y el hombre sin ningún esfuerzo realiza su obra, o su simpatía o su danza”.

Con cierto menosprecio que resume en su idea de la musa señala: “La musa dicta y en algunas ocasiones sopla, puede relativamente poco porque ya está lejana y cansada. Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda”.

“La musa despierta la inteligencia, trae paisajes de columnas y de falsos laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas, y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas, o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que viven en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón.” “Ángel y musa vienen de afuera; el ángel da luces y la musa formas”.... “el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio el duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. Y rechazar al ángel, y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la sonrisa de violetas que exhala poesía del XVIII y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa, enferma de límites”.

En el trabajo de la interpretación, para Lorca, “*La verdadera lucha es con el duende*”. Buscando su sentido último, intenta cernir el proceso para convocar al duende: “Se saben los caminos para buscar a Dios... Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre,... que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos,” e introduce así por primera vez la relación del duende con la muerte, “que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo”.

“Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos...saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende”.

De una cantaora andaluza recuerda:

“jugaba con su voz de sombra pero nada, era inútil. Los oyentes permanecían callados...Entonces se levantó como una loca... y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero...con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción, para dejar paso a un duende

furioso y avasallador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes...” “tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas,”.

Del sentimiento con que se escucha al duende plantea:

“música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire”. “Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara a luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad...”

Desde una perspectiva más estilística pero también teleológica, señala una paradoja,

“La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.”

Es decir el duende, la voz de la tierra y el dolor inacabable, hacen renacer, no nacer, sino recrear con una frescura sin embargo inédita, que concita una comunión simétrica de intérprete y espectadores. Así plantea, “Naturalmente, cuando esta evasión está lograda, todos sienten sus efectos; el iniciado, viendo como el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción”. Introduce una dimensión del cuerpo y la temporalidad en la posibilidad de dar vida al duende,

“Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto”.

El duende requiere pues de un cuerpo que medie y canalice a ese espíritu, y aunque no lo indique cabe en esta definición, también al actor. Pero casi a pesar de ello el duende parece necesitar sobre todo de la presencia de la muerte, o más precisamente de un cierto acto del borde, del abismo de la muerte.

“Cuando la musa ve llegar la muerte, cierra la puerta, o levanta un plinto, o pasea una urna, y escribe un epitafio con mano de cera, pero en seguida va a regar su laurel con un si-

lencio que vacila entre dos brisas.”...”Cuando ve llegar a la muerte el ángel, vuela en círculos y teje con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats...Pero qué terror el del ángel si siente una araña, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado”. “En cambio, el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no han de tener consuelo”.

Habla pues desde la muerte y del dolor de quien hasta ahí se ha asomado.

“Con la idea, con sonido, o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre”.

Ese camino de vuelta otorga una expresión única de pura vida:

“La virtud mágica del poema consiste en estar siempre encuadrado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres mortales”.

Hablando de Santa Teresa agrega, “el duende (no el ángel, que el ángel no ataca nunca)... la traspasa como un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto...del Amor libertado del Tiempo”. Hay pues una muerte que ama y que se libera en un dolor sin tiempo, un amor y un dolor infinitos, fundantes, que abren paso a una espiritualidad profundamente humana,

“el duende ama los bordes de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles...Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir, por medio del drama sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda”, en una referencia inesperada que repite al final de la obra, la evasión surgida de esa comunión por el duende.

El duende es un acto y éste no se escribe, sólo se lo conjetura, irrepitible: “El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena.... Pero imposible repetirse nunca. Esto es muy interesante de subrayar.

El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca”. Con la muerte, el cuerpo y la danza, introduce a las corridas de toros, y vuelve a referirse ahí, sin decirlo, a la idea expresada a propósito de la musa,

“En los toros adquiere sus acentos más impresionantes porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y, por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta”. “El torero que asusta al público en la plaza con su temeridad no torea, sino que está en ese plano ridículo, al alcance de cualquier hombre, de jugarse la vida; en cambio, el torero mordido por el duende da una lección de música pitagórica, y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos”.

No basta entonces simplemente con arriesgarse; es otra la dimensión de esta muerte.

“El duende... ¿dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados...que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas”. (Federico García Lorca 1933: 61-73).

Este texto notable de García Lorca introduce la idea de una presencia, en el acto de la interpretación, de una muerte que se expresa más allá de las formas mismas y sobre todo de las conveniencias estilísticas, para lograr una emoción transportada que funde al artista y al público en una participación conjunta de potencias que se expresan desde el dolor inacabable para construir un renacer, una frescura de lo nuevo, por el atisbo de un abismo esencial abierto y emanado de un cuerpo que lo sostiene apenas. Presencia que requiere de un cuerpo al que no obstante trasciende en un acto de puro presente en el que deja su huella en la intensidad y la calidad, el sentido, de la emoción compartida.

Con frecuencia, desde el Renacimiento en adelante se ha enfatizado la creación, divina, mediadora a través del alma del artista creador entre un dios y su huella en una obra, pero en este texto García Lorca describe con tono metafísico la interpretación, a la que otorga, al menos, tanta fuerza como al genio del autor.

Si en las filosofías de la creación antes de Ficino, el imperio de Platón otorgaba al pintor el lugar desvalorizado de repetidor de la mimesis, en el mundo académico ese lugar se le suele reservar al intérprete. Sin embargo no es éste el caso del público que suele reconocer más que al autor, a quien corporiza escenas, sonidos, imágenes.



## 2. La inspiración y los rayos en la interpretación

No pretendo ninguna novedad al poner en relación esta idea del duende con la inspiración, la posesión, el rasgo inconsciente en los conceptos de Stanislavski. Si en García Lorca hay una reflexión sobre el sentido del duende, en Stanislavski queda escrito más de un camino para convocarlo.

El gran maestro ruso recomendaba la práctica de la acrobacia a los actores. Señalaba, con simplicidad pero con gran hondura expresiva, que la misma ayuda al actor en sus momentos de mayor exaltación e inspiración creadora les ayuda a desarrollar la cualidad de la decisión, ya que no pueden en el punto culminante de su papel detenerse a reflexionar, deben entregarse en manos del peligro y de su habilidad.

«Debe actuar, debe salvar la valla a galope tendido». «Y sin embargo, la mayoría de los actores muestran una actitud totalmente diferente respecto a esto. Temen los grandes momentos y desde mucho tiempo antes, se están tratando de preparar en forma afanosa para ellos. Esto produce nerviosidad y presiones que impiden que se suelten en los momentos culminantes, cuando necesitan entregarse completamente a sus papeles. ...rendirse al instante y por completo al poder de la intuición y de la inspiración». (Stanislavski, 2001: pp. 11-12)

Se plantea aquí el conflicto y el camino acerca de cómo el actor debe hacer para entregarse, de cómo aceptar y también, tolerar la inspiración: “El actor debe ser el maestro de su propia inspiración y debe saber cómo hacerla acudir a la hora fijada por los anuncios. Este es el secreto principal de nuestro arte”. Stanislavski, 2001:14) Refiriéndose con cierta ironía a los actores de “inspiración” señala,

“Hay momentos particulares en que uno, repentina e inesperadamente, se eleva a grandes alturas artísticas y emociona a su público. En tales momentos, usted está creando de acuerdo con su inspiración... pero ¿se sentiría lo bastante capaz para actuar durante cinco grandes actos de Otelo con la misma elevación con que interpretó por accidente esa corta escena...? ... “Si esa inspiración no surge, ni usted ni ellos tienen nada con que llenar los espacios vacíos. (...) Los actores están abrumados con su “genio”, entre comillas. Mientras menos dotes tiene un actor, más grande es su “genio”, lo cual no le permite hacer ninguna aproximación a su arte.”. (Stanislavski, 2001: 17-18)

“No siempre puede uno actuar en forma subconsciente y con inspiración. Un genio tal no existe en el mundo. Por lo tanto, nuestro arte nos enseña antes que nada a crear conscien-

te y sinceramente, porque eso preparará mejor el florecimiento del subconsciente, que es la inspiración”. (Stanislavski, 2001: 21)

Pero es cuando se refiere a la idea de la comunión que Stanislavski mejor se acerca en mi opinión a la descripción de esa transfiguración en los intérpretes. Así en un texto que abre varias lecturas, señala,

“1. Comunión con el público a través de sus compañeros.

Si los actores intentan en realidad apoderarse de la atención de un público numeroso, deben hacer todos los esfuerzos para mantener un intercambio ininterrumpido de sentimientos, pensamientos y acciones entre ellos mismos y el material interno para este intercambio debe ser suficiente para retener a los espectadores.

Cuando usted desea comunicarse con un apersona, primero busca su alma, su mundo interno... Cuando habla con la persona que está actuando frente a usted, aprenda a atenderlo hasta que los pensamientos de usted hayan penetrado en el subconsciente de ella... A su vez, debe aprender a absorber, cada vez de nuevo, las palabras y los pensamientos de su compañero. Debe estar conciente de sus líneas, aunque las haya oído repetir muchas veces en los ensayos y actuaciones. Esta conexión debe hacerse cada vez que actúen juntos y requiere mucha atención concentrada, técnica y disciplina artística.

Algunos piensan que nuestros movimientos externos, visibles, son una manifestación de actividad y que los actos internos, invisibles de nuestra comunión espiritual no lo son... Toda manifestación de actividad interna es importante y valiosa. Por lo tanto, aprenda a apreciar esa comunión interna, porque es una de las fuentes de acción más importantes.

2. Emisión y recepción de rayos.

¿No ha sentido en la vida real o en el escenario, en el curso de su comunión mutua con su compañero, que algo emanaba de usted, alguna corriente, de sus ojos, de las yemas de sus dedos?... ¿Qué nombre podemos dar a esas corrientes invisibles, que usamos para comunicarnos unos con otros? Algún día, este fenómeno será sometido a la investigación científica. Mientras tanto llamémoslo rayos.

3. Posesión

Si usted puede establecer una cadena larga y coherente de tales sentimientos, ésta se hará eventualmente tan poderosa, que habrá logrado lo que llamamos posesión. Entonces, su emisión y absorción (de rayos) será mucho más fuerte, más aguda y más palpable.

Los actores debemos tener esa misma facultad para embargar con nuestros ojos, oídos y todos nuestros sentidos. Si un actor debe escuchar, déjémosle hacerlo con atención...Si debe mirar algo, permitámosle usar sus ojos en realidad...Para una obra sencilla, uno necesita una posesión ordinaria, pero para una de Shakespeare, usted necesita posesión absoluta.

Posesión es lo que tiene un perro dogo en sus mandíbulas. Pero, por supuesto, debe hacerse esto sin tensión muscular innecesaria". (Stanislavski, 2001: 42-44)

En este texto Stanislavski señala que lo que atrae la atención de los espectadores es una circulación interna de atención e intercambios entre los actores; también en otro momento va a destacar que la obra surge por la fluidez que da paso a una circulación de un movimiento que, presente en todos, constituye la obra y el sentido mismo del arte. Esta circulación es en un sentido muy próxima a las ideas de Gracián, y fue casi escrita en algunos aforismos en el controvertido *Oráculo manual y arte de la prudencia*, aunque no relativos al teatro sino a la atención de los clientes en los negocios. Es esta circulación que invita a los *rayos*, una buena palabra para designar un *lumen* tan inexpresable como presente en los buenos momentos de la representación teatral y también de los conciertos. Estos *rayos* parecen permitir llegar a la posesión, a la aparición de la inspiración, a la expresión insondable en la que el cuerpo es también aquí apenas un soporte para una comunión, una misa báquica, un ritual pagano de muerte y renacimiento. Y aunque parezca que Stanislavski y Lorca son contradictorios ya que para uno no hay caminos y en el otro hay que prepararse para el surgimiento de esa inspiración, uno y otro están muy próximos preparando uno al otro, para coincidir en la naturaleza de esa posesión mágica.

No es tampoco novedoso señalar que algo de este duende —aunque no todo— y la invitación a la construcción para el surgimiento de la inspiración, están próximas al psicoanálisis, teoría en donde pervive el mito clásico de un sujeto humano a merced de potencias psíquicas que lo trascienden (Marshall, 2004).

Sin embargo más que dar una explicación psicoanalítica del duende, del rayo o de la posesión, lo que puede no ser mucho más que una reducción a otro mito metafísico de una legalidad legitimada, me gustaría pensar qué buscamos en el arte, nosotros que antes que nada somos espectadores sensibles y anhelantes de la invitación a compartir ese acto de pasión trascendente.

### 3. El humor

Acerquémonos ahora a una situación más cotidiana, la de los juegos del humor. No hay aquí una intensidad dramática pero hay en ellos, en común

con nuestros ejemplos anteriores, la existencia de esa captura de la obra, buscada por el espectador pero involuntaria por el compromiso inconsciente de esa otra voz que implicará. ¿Qué hace que tomemos tan en serio un chiste como para hacer tan eficaz nuestra participación al reírnos de lo que confrontado de otro modo nos sería tan angustioso?



En este chiste de Fontanarrosa el personaje de Inodoro Pereyra dialoga con el chanco Nabucodonosor y su esposa Chicholina, además de con su perro Mendieta. Desde la obra innumerables veces reeditada de Giambattista della Porta sobre las supuestas relaciones fisiognómicas de los animales con los seres humanos como medio de conocer los rasgos psicológicos de unos y otros, los animales han constituido una alteridad radical para lo que definimos como más humano en nuestras miserias y también en nuestras noblezas. La presencia de animales en un chiste constituye una aceptada convención de otro tan lejano como próximo, sobre el cual defectos y virtudes son tan ridículos que poseen el exceso caricatural aun sin proponérselo, y son tan próximos que resultan inapelables en su cercanía para el lector.

Este carácter doble de los animales abre un vínculo implícito entre el chiste y el lector, hay una captura inesperada de una complicidad, una especie de trampa en una operación que nos predispone a aceptar vernos asumiendo nuestro propio grotesco. Lo central no es el hecho de vernos en las acciones de los animales sino el aceptar el juego del autor de introducimos en esa complicidad no explicitada sobre la que ponemos nuestras expectativas de vernos sorprendidos y de que algo nos haga reír. Esa operación de ganar la complicidad es un marco en donde se jugarán de ahora en más dos corrientes de sentido, la del chiste y la de la complicidad con la situación creada por el autor. El primero es explícito, el segundo es silencioso. Cuando buscamos leer un chiste gráfico por ejemplo, nuestra complicidad está ganada de antemano por nuestra expectativa de encontrar algo gracioso, pero ésta también puede perderse si aquéllas no se ven cumplidas.

Ese marco de complicidad implícito entraña una esperanza de encuentro con algo desconocido pero que *algo en nosotros* reconoce como inesperado e hilarante. No sabemos qué es pero reconocemos si no lo encontramos, como señalaba William James respecto al acto de escribir. Esa expectativa posee algo de encuentro con un ideal, de un reencontrarse con algo que sin embargo ignoramos. Ignorancia que si no calza a una correspondencia abre paso a una inmediata decepción para retirar nuestra atención del asunto. Buscamos encontrar aquello que reconocemos como inesperado, pero si ello no coincide con nuestra expectativa marco, una decepción delata que no era tan desconocido aquello que esperábamos encontrar. El marco, la operación cómplice, constituye una aquiescencia de buscarse, de aceptar encontrarse por esa vía. Eso que provoca nuestra risa parece determinado por un pequeño repertorio de situaciones capaces de activarla, repertorio que tampoco podemos determinar. Ese extrañamiento con nosotros mismos delata la presencia de la represión. Extrañamiento compuesto también por la complicidad de aceptar el juego de encontrarnos ubicados, proyectados, en, por ejemplo, los diálogos de un animal. Extrañamiento y complicidad resultan dos facetas de un mismo proceso, en el que el segundo parece eco nostálgico (digo nostalgia porque es una emoción que implica a dos, un antes y un ahora-futuro posible) del primero como causa. Ambos aluden a una distancia, a un acercarse sabiendo que pese a todo está lejos, o no reconocidamente cerca; distancia que exige sin embargo, la creencia completa en el juego, sin sospechas, caso contrario no hay placer posible.

#### **4. La búsqueda de una muerte**

El psicoanálisis introduce, como señalé anteriormente, un concepto de dimensión extraordinaria que es la represión, la valla entre consciente e inconsciente que actúa permanentemente como una barrera de olvido y extrañamiento de lo propio, que se enunciará debido a ella en adelante como viniendo del mundo externo. La represión porta la potencialidad transformadora de un sujeto para activar en el mundo la propia historia (perdida para siempre) de los modos de los vínculos tempranos con la madre y la constitución de su identidad en relación a ella y al padre, fundándolo en un anhelo esencial desde la frágil omnipotencia de su inermidad en el nacimiento a la aceptación de la diferencia y la limitación que le abre el verdadero mundo; el de la construcción simbólica. Utilicemos ese mundo doble para pensar la relación de los espectadores con el intérprete y con la obra.

En los espectadores hay una captura inocente que abreva en la complicidad voluntaria con que se acercan a la obra. Hay una expectativa abierta en todo comienzo y un deseo consciente de ser introducido, complicidad que se pierde si la obra no cumple en algo estas expectativas. Expectativa de ser colmado, narcisísticamente sin duda, pero también de reencuentro con algo que no se sabe qué es pero cuya presencia evoca en nosotros ese

reconocimiento. La búsqueda de ese reencuentro con algo que desconocemos pero que anhelamos como si supiéramos de su existencia, nos parece que es el reencuentro hacia la suspensión de la búsqueda, a encontrarnos, a dejarnos ser con algo o alguien, con decirnos otros que sí de verdad comprenden, pero con palabras que no sentimos propias.

Buscamos la suspensión de la batalla, y en este sentido buscamos la muerte, un nirvana sin tensiones, que nos diga interpretándonos a nosotros que nunca supimos expresarnos o decirnos totalmente. Ese reencuentro con un más allá no dicho es en Freud la liberación de la energía de la represión. Un reencuentro plotiniano con algo de nosotros mismos que sin embargo nos trasciende esencialmente. Es por eso la relajación, la catarsis vivificante, la muerte que permite una nueva frescura para seguir viviendo. Esperamos encontrar lo inesperado, es decir lo ignorado conocido, lo reprimido, que por el hecho de serlo es tan ajeno e ignorado, pero que evoca la participación de lo más profunda y desconocidamente nuestro en lo más profundamente otro del intérprete o de la obra. Buscamos la muerte en el humor o en la acción de un intérprete, así como éstas se ejercen desde una ausencia, lo profundamente otro ignorado, pero singular, propio para cada uno de nosotros. Para el actor, el cantante o el torero es encontrar en el abismo propio de una nada significativa pero de contornos precisos, los bordes de una forma que se manifieste entrelazada en el gesto, en la voz, en el cuerpo. La represión no está en ninguna parte sino en la presencia reiterada, particular, que prefigura las formas de la creación. De ahí la lucha para decirse, “la lucha es con su duende” “tuétano de formas”, la angustia del actor ante “los grandes momentos”, la dificultad para soltarse “sin tensión muscular innecesaria”.

El arte exige pues tolerar una cierta valentía, por el gesto de ir hacia la propia muerte, hacia la búsqueda de un encuentro, un reencuentro extrañado, trastocado, con el otro, el más allá de la obra y del intérprete.

---

## Bibliografía

- Fontanarrosa, R. (1992)** *Inodoro Pereyra. El Renegau*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- Freud, S. ([1904] 1968)** “Personajes psicopáticos en el teatro”, *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ([1905] 1968) “El chiste y su relación con el Inconsciente”, *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ([1908] 1968) “Poeta y Fantasía”, *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ([1912] 1968) “La represión”, *Metapsicología, Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Lorca, F. ([1933] 1998)** “Juego y Teoría del duende”, en *Conferencias II (1928-1936)*, Obras completas, edición de Miguel García Posada, Barcelona: RBA Editores, tomo XVI, pp. 61-73.
- Marshall, F. (2004)** “Athanasius Kircher y el Oedipus Aegyptiacus. Recepción y alteridad en

el mito clásico”, en Bauzá Hugo F., *El Imaginario en el mito clásico*, Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias, 23-36

**Stanislavski, C. (2001)** *Manual del actor*, México: Diana, 25ava edición.

### **Fernando Silberstein**

es psicólogo, Profesor Titular Regular de Psicología del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, y Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

E-mail: [fsilber@ciudad.com.ar](mailto:fsilber@ciudad.com.ar)





### *III. Construcciones de la Risa*



# Paisaje del público en la pantalla de televisión. Hoy, lo cómico

*Raúl Barreiros*

---

El público que aparece representado en las pantallas de la televisión no es, sin duda, el público que ve televisión en ese mismo momento. Es otro, del que puede presumirse que asume la representación de colectivos tan amplios como *la gente* o el público; no de aquel que está frente al televisor sino del otro, de la otredad que constituye al público. El mecanismo de la justa representatividad no es cuestionado aquí, ya que es una decisión de la institución TV la que traza esas figuras. Lo que intentamos mostrar es la supuesta necesidad de que esta representación exista y a qué reglas o tradiciones pertenece. Sus formas de representación recorren una larga lista de figuraciones que van desde actores que encarnan al supuesto espectador de performances del show hasta las risas grabadas, que, a pesar del cable que encabeza al artículo que sigue, no son «*un modo de hacer creer al espectador que existía un público en el estudio de televisión*».

**Palabras clave:** Representación, espectador, Televisión

## **The public on the landscape of the TV screen**

The audience represented on the television screen, is not the public who watches TV at the same moment. He is another one that assumes the representation from unknown people, the others, those who make the publics: the strangers. This is not a problem about perfect representation; this is a decision which belongs to TV institution. Our object is try to prove the possible necessity which makes this kind of representation exists and what rules belongs to. Their ways of representation are a large list of figures from actors that acts like spectators of the TV shows performance to the famous “Laff Box”, but recorded laughs, in opposition to the news above this article, are not a way for making believe to the spectator that the public is in the TV set.

**Palabras clave:** Representation, spectator, Television

2003-04-23 10:34:00

TV

**Falleció Charlie Douglas, el inventor de las risas grabadas**

*Washington, 23 de abril (Télam).- Charlie Douglas, inventor en la década del 50 de la 'Laff Box' (risas grabadas usadas en todos los espectáculos televisivos cómicos del mundo entero) murió el martes a los 93 años de edad.*

*Douglas tuvo la idea de crear una risa grabada, un modo de hacer creer al espectador que existía un público en el estudio de televisión. (Télam)*

## 1. Público

El lugar público está considerado como opuesto a privado; en Roma lo público era lo del estado: *in público esse*[1] significaba tanto estar en lugar público como fuera de casa; hoy los medios hacen existir un espacio mixto o transitorio que puede ser privado para los fruidores que ven televisión (TV) en su casa, pero irrestricto en su acceso a un público que no comparte un mismo espacio.

El espectáculo y el lugar eran públicos, la gente también fue público por contigüidad. Lo público ahora es el espectáculo que se recibe en privado. ¿La casa ha perdido privacidad? ¿Puede ser público algo si está en privado, en el *domus*, en la casa? Es el caso de los espectadores de TV que son nombrados con un colectivo como denominador común de aquello que alguna vez fuera una referencia al lugar compartido, pero están en su privacidad. La noción de público representa hoy tanto los lugares públicos como los textos que se hacen públicos en privado. El espectador hogareño de TV siempre está solo, aún acompañado, pues el *estar en* o ser público presupone compartir la escena del espectáculo con otros extraños; únicamente tendrá idea de a qué clase de público pertenece después, en forma mediata, cuando la repercusión del programa visto se haga patente en los amigos, en las críticas periodísticas y en las mediciones de audiencia.

No parece existir distancia entre la TV y la radio en sus principios, con sus estudios abiertos al público para ciertos programas de transmisión en directo. Al parecer no fue posible que pudieran desprenderse de la convocatoria a un público presente. El concepto de la mediación no estaba instalado. Resulta sensato pensar, hoy, que los medios no necesitan público presente. ¿O sí lo necesitan? ¿O lo que se emite, a veces, es el show, la sensación de espectáculo, que siempre incluye público? ¿O éste es un modo que va inexorablemente *al muere*?

El espectador de TV es un solitario. No es un pionero, también era solitario quien escuchaba radio. No está acompañado por un público diverso, de desconocidos, sino por los habituales presentes en su casa. Excepcionalmente, tiene a su lado un público desconocido —como debe ser el público— en los bares con TV, donde se ve algunas veces a un espectador eufórico ansioso de mostrar su opinión al resto de los presentes.

## 2. Representación de la audiencia en televisión

La televisión construye una representación del público para el que ve televisión. Esa representación se divide en dos: 1) el público que acude a los *sets* de televisión, aparente enunciatario, 2) el público que acude a espectáculos transmitidos en toma directa, partidos de fútbol, conciertos de *rock'n roll* y otros donde el espectador presente es el enunciatario. Sin embargo, ambos son parte de la enunciación de la TV, en cuanto forman parte de la escena comunicacional construida. El público signado como 1) está en una situación de aparente enunciatario con respecto al espectáculo; el público 2), en situación de real enunciatario. El que mira televisión es el único que ve la escena, pues cumple la condición establecida y necesaria: «He aquí, pues, la definición de toda imagen: la imagen es aquello de donde estoy excluido» (Barthes 1977 [1983]:112).

El paisaje donde el público aparece es el de la pantalla, con sus bordes, y el del parlante: son aquellas gentes que aparecen en estudio, o en cualquier lugar, mirando una escena o a cámara y estando, al mismo tiempo, junto a la escena que la televisión transmite en forma de imágenes y de sonidos (risas, exclamaciones o aplausos). Ese público, signo de un otro, *species* virtual, de alguna manera representa merced a una virtud icónica: la sustitución[2] por delegación. En algunos casos por espectadores de ficción —extras que hacen de público—, o por presencia de espectadores —público invitado a un programa—. Todos pueden ser considerados enunciatarios aparentes, pero también necesarios para la escena comunicacional del espectáculo. Los espectáculos no son para ellos, son para el telespectador. La presencia de público en la pantalla aparece, en primera instancia, como opositora a la mediación, pero es percibida por el televidente dentro de la representación y el público presente en estudio se sabe actor y siente que, en segunda instancia, entró en la mediación. Pedirá, así, ser grabado por sus familiares si el programa va en directo, o se esperará a sí mismo si es en tiempo diferido para verse en la particular textura de la televisión.

El público 2) es un real opositor a la mediación en ese momento, ya que está *presente* en los espectáculos deportivos, recitales y otros, transmitidos generalmente en directo, pues prefiere estar presente. El público fuera de la mediación siempre es escaso comparado con las grandes cifras de *rating* de la TV, y ésta, sin miedo a competencias, lo

aprovecha también como “*dramatis personae*” o parte del espectáculo, registrando sus características sociales particulares: públicos de distintas extracciones y gustos[3]. Además le suma la captación del sonido ambiente evitado en el comienzo de las transmisiones, hoy buscado como parte del espectáculo, como sostén dramático. El público es parte del espectáculo. En realidad, como señala Niklas Luhmann (1996 [2000]: 8-9) el “entorno” mundo (lo que no es televisión) es el objeto de los medios (la institución TV)[4], que quizás haya comenzado a entrever aquí, en estos bordes (la inclusión de público) sus intentos de *reality show*. El público también es representado por presencia en la escena del hecho que está registrando el noticiero, es gente que rodea a las cámaras y periodistas mirando el accionar del personal de la televisión. Este público que mira y se ve —y vemos— en pantalla es un público de borde, no es de oposición mediática aunque no esté mirando TV, observa las condiciones de fabricación de la imagen y el sonido, de producción de la noticia, figura al espectador ante la máquina de la televisión, de lo mediático.

Por acumulación: existen tantos participantes en algunos programas que suelen, al mismo tiempo, funcionar como público del mismo programa[5]. La televisión en un mismo movimiento oculta el público con el grado de participante en, por ejemplo, programas de entretenimiento, y luego lo muestra como ejemplo de convocatoria. Lo que aparece claramente es que aún en este caso se constituyen representaciones de público en pantalla. Otras representaciones de público son la constatación de existencia por sus llamados participativos en los programas o encuestas, las cartas enviadas y mostradas como demostración de cantidad y como lugar conceptual en las mediciones de *rating* dadas en los programas del espectáculo.

### 3. El espectáculo, público presente

Show no es cualquier tipo de espectáculo y, sin embargo, su eclecticismo casi no reconoce límites. La palabra *show* en los Estados Unidos está pegada a una antigua tradición del espectáculo, por ejemplo, con el “*Show boat river: steamboat in which theatrical performances are given*”, buque de vapor donde se daban representaciones teatrales (pero no sólo teatro, sino otro tipo de actuaciones mezcladas que, tal vez, dieron origen al show como género y que parece incluir actuaciones como las del circo y las variedades de feria). Para nosotros, en estas páginas, será show, entre otras exigencias, el espectáculo que necesite público *presente*. Quizás por los primeros shows televisivos o por la transmisión de recitales que se publicitan como shows. El teatro, pensado desde esta particular visión, pertenece al mundo del show, pues el teatro tiene como constituyente al público en la sala. Es inherente al soporte, el público debe estar allí junto a los actores. Existe una suerte de interacción comunicacional entre espectadores de teatro y actores y una concepción de cofradía entre los sujetos que confor-

man ese público. En este sentido el público cinematográfico es un público más solitario, tiene una escasa hermandad con los otros espectadores. La oscuridad de la sala y quizás el recuerdo del bajo concepto social que tenía en sus comienzos (la considerada baja estofa de sus espectáculos y la ralea de sus espectadores) lo convertía en un lugar al que se iba con vergüenza. Sin embargo, adquirió prestigio entre los años 1940 y 1950, junto con su estatuto artístico. Ir al cine fue casi una gala para una parte de la sociedad (aunque comenzó a decaer en los '70).

La consideración de *presentes* en los espectáculos teatrales incluye tres segmentos: 1) el personal del teatro 2) los actores, el apuntador y 3) el público, público real que expresa sus emociones; a veces *la claque* y uno mismo como parte del público y a la vez espectador de ambos: la organización teatral y el público. La actitud espectral del público con respecto a sí mismo no fue poca cosa. El problema de la disposición y el diseño de los palcos en los teatros de ópera, por ejemplo, en Venecia, *circa* 1700, incluía que se pudiera ver desde allí el escenario como condición *casi* primera, pero también que el asistente pudiera ser visto (si uno quería podía permanecer anónimo) y observar al resto del público casi como condición indispensable. En algunos casos los palcos estaban enfrentados entre sí más que mirando hacia el escenario y, según la alcurnia del personaje, éste se mostraría más que miraría o al revés. A los teatros de Venecia se podía ir disfrazado, si uno buscaba anonimato, con máscara o antifaz (también como detalle de coquetería o seducción), según cuenta J. J. Casanova en sus memorias. El palco podía ser cerrado voluntariamente del lado de la sala y de los pasillos por sus ocupantes e incluso era posible beber y tener en él otro tipo de actividades. Los prismáticos, un primer dispositivo para el cambio de escala, eran útiles para la observación tanto más de los asistentes que de los actores. La distribución de palcos de acuerdo al rango de relaciones políticas, personales, de prestigio o de poder, era una parte imprescindible del espectáculo que poseía una fuerte característica de encuentro social. Los grandes *foyer* de las salas cinematográficas estaban destinados siempre a lo mismo: a mirarse en las esperas. El cine, en este momento de su caída como cosa pública, tiene público, pero cada vez más es un espectador funcional alejado de la búsqueda de contactos sociales y, por supuesto, las sombras de los actores en la proyección no son influenciables por aplausos o llantos. El público tiene pues una condición clásica: verse a sí mismo, es la condición de la sociabilidad.

La soledad del aparato de televisión y su espectador colocan, en una crueldad de observación y situación al programa de TV. Es un lugar sin aquello que la gente de teatro llama “el contagio del entusiasmo”. Ni la televisión ni su audiencia renunciaron jamás al concepto de público, de ver público.

Una nostalgia de ver u oír público —o sentirse acompañado u ocupando un lugar junto a esos otros desconocidos, más allá de lo familiar al mismo tiempo que se ve un espectáculo—, es una costumbre que no pudo ser desechada por la institución televisión. Pareciera la imposibilidad de pensar los nuevos términos de la comunicación mediática. Esta costumbre quedó fija en los comienzos de la TV y también de la radio; todavía subsiste y funciona como una suerte de virtualidad de situación de representación especular del espectáculo que finge que no es representación.

Un fenómeno aparte sobre la confusión en la representación de la audiencia o del público presente sucede con algunas películas argentinas del '40 al '55 en las que la radio, medio masivo, era tomada por el cine como actante y se veía siempre en los estudios radiofónicos una situación teatral en vez de mediática. Se puede ver como ejemplo "*Cuidado con las imitaciones*"[6], que muestra un dispositivo que atañe a un público de un espectáculo (símil) teatral para confirmar el éxito de un medio de comunicación de masas. La película citada es sólo un ejemplo, casi todas las del mismo tema consideran al público presente en estudios o en un teatro como verosímil del éxito mediático. Parece haber en ellas una cierta ingenuidad, y se podría pensar que no conocen el mecanismo narrativo para mostrar el efecto de un medio, pero no es así, cuando se trata de una noticia son los receptores de radio y sus escuchas los que aparecen en pantalla, pegada su oreja al aparato, mostrando eficazmente el dispositivo mediático. Aparece en primer plano el fundamental interés retórico por filmar público en las películas que tienen como tema el éxito profesional de un artista mediático. La intención de que el público esté presente en un filme es, casi siempre, un punto de vista relacionado con temas de la vida del actor, el espectáculo y la gente; un pacto que reconoce a la escena espectacular (teatro, show) como fundante y como la oportunidad de verse, recibir y halagar[7] en forma inmediata. Se puede ver algo de esto en "*Las cosas del querer*"[8]. Estas oportunidades quizás se perpetúen, con algunas pérdidas emocionales, en un futuro con soluciones propias de la interactividad: se podrá percibir en la pantalla el *rating* del programa, y tal vez la aprobación o el disgusto del público.

El público es un *supuesto* inexistente previo a la convocatoria. Cada público es una institución de colegiatura inmediata y monofuncional, cuya formación cultural lleva toda la vida a cada espectador. En cambio su agrupación es momentánea y responde al influjo simbólico de un espectáculo y a razones históricas y culturales para segmentar a todos aquellos que son potencialmente capaces de asistir a ese espectáculo, un público con un objetivo, presencia y función transitoria.

#### **4. El show en televisión: el público da fe**

En HBO *Olé* (circa 1996), el mago David Copperfield ejecutaba un show, con un equipamiento técnico importante; el espectáculo parecía un



poco absurdo, él estaba solo con sus *partenaires*, la sensación era que los telespectadores podían ser engañados con trucos de cámara, el género había virado del ilusionismo hacia efectos especiales. Los primeros planos de una mujer que iba a ser cortada en dos o de la desaparición de un Cadillac, no tenían sentido como habilidad de un mago, podían ser tan sólo efectos especiales de pantalla, hasta que el plano se abrió mostrando que se trataba de un teatro y había un público; entonces todas las acciones del mago se legitimaron.

El show en TV parece necesitar, por ahora, público presente. Un mago reconoce la imposibilidad de actuar sin público presente, su acto requiere de un participante a quien asociar en las gramáticas del ilusionismo. Un ventrílocuo con su muñeco pide un espectador que dé fe de que el supuesto esfuerzo vocal es de él, ya que la *chatura* de plano sonoro del parlante y la pantalla necesitan de esa otra garantía. También es común escuchar decir en TV acerca de un programa cómico que «si los técnicos se ríen en el estudio durante las grabaciones, ese programa tendrá éxito».

Veamos el mecanismo armado para la puesta en escena de un programa show, en este caso el ejemplo será un programa infantil[9]. Los programas de chicos empiezan siempre con un saludo supuestamente general: 1) “¿Cómo están amiguitos?”, y luego otro que suena particularizado 2) “Y ¿cómo están ustedes en sus hogares?”. El primer saludo es general, pero puede sospecharse particular, ya que el presentador mira a los presentes. Es un saludo doble: el primero —se supone— a los presentes, ritual clásico y mecanismo de validación del público presente, pero no deja del todo afuera a los que están frente al televisor en la casa; el segundo a los que no están, a la audiencia de TV, y deja afuera a los presentes, el orden no puede invertirse, pues no estaría dentro de la ficción espectacular, la que incluye público presente; el que, impostergablemente, le debe ser presentado al espectador pues lo está viendo. El saludo número 1) es parte de la representación, también es inevitable e inherente a ese aspecto del show que simula estar en un ámbito teatral (para la televisión) y tiene que ver con los rituales escénicos, pero esa relación de *público presente/ conductor de programa/ espectadores de TV* que lo son a través de la mediación, descubre lo actoral de ambos, público presente y animador, que la TV se empeña en mostrar como una relación *real participativa*. Pero son ambos, para el que está en su casa, parte del espectáculo mirado.

## 5. Hoy, lo cómico

El público en una sala de espectáculos puede hacer casi cualquier cosa: retirarse en medio de la función, aplaudir, abuchear, no aplaudir en el momento que la sintaxis teatral lo ordena, gritar, etcétera. Pero algunas de las posibilidades mencionadas son infrecuentes; el manual del espectador austero marca que aplaudir, reír, llorar, y sus negativos no aplaudir, no reír,

no emocionarse, son suficiente castigo para el mal espectáculo o, mejor dicho, el que no conforma su gusto. La opción del abucheo no pertenece a los espectadores austeros que como manifestación de gusto o disgusto no aplauden, no se ríen o se van de la sala. Otro tipo de emociones y sus respuestas producidas por el espectáculo como el miedo, la tristeza, el asombro o la ternura, pertenecen a sus fueros íntimos y apenas si se expresan en leves estremecimientos corporales durante un espectáculo. El aplauso, la risa y sus opuestos son las manifestaciones regladas del político y gramaticalmente correcto público ante los escenarios teatrales.

La televisión y el cine separaron a los espectadores de los actores (actores en el amplio sentido que implica a cualquiera que represente algo ante un público); con la salvaguarda de la toma directa en la TV que implica una simultaneidad de presencia en el tiempo, pero no en el espacio, ellos están actuando cuando nosotros no estamos presentes y ellos no están cuando nosotros estamos viendo su substitución icónica. Sin embargo esas pantallas tienen diferencias; no estamos solos, en el cine nos rodea un público: los otros espectadores ante quienes nos reímos y alguna vez aplaudimos para mostrar nuestra ideología cultural, política o de buen gusto. En cambio frente al televisor estamos solos o con gente que no soportaría que, otra vez y con cualquier excusa, usáramos la pantalla para dar nuestra *Weltanschauung*. Sólo podemos allí, con mucho recato, reír, llorar o mostrar nuestro acuerdo.

## **6. La televisión agrega aplausos y risas a sus espectáculos en una operación que no es tan simple**

La familiaridad impide ver porque nos ciega. Todos sabemos que la televisión construye dentro de sí una representación del público, no *un* público, no estamos hablando del que mira televisión, sino de aquel público que se ve o sólo se escucha en la pantalla. Pero lo suponemos como separado del discurso de la televisión aunque de ella emane. Parece formar parte de la historia natural de sus textos aunque pueda ser la madre de todas las intertextualidades si la pudiéramos definir como un texto en otro texto, pero no, el texto espectáculo, (show, teatro y otros) incluye al público. Tal vez la *architextualidad del espectáculo* constituida por la presencia obligada de los espectadores sea la evocada en la representación del público en la televisión. Como señala Genette:

“Se trata de una relación muda (la architextualidad) que, como máximo, articula una mención paratextual (título, como Poesías, Ensayos, *Le Roman de la Rose*, etc. o más generalmente subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompañan al título en la cubierta del libro), de pura referencia taxonómica”. (1982 [1989]:11-17).

El architexto espectáculo incluye al público y sus rémoras continúan en la televisión, que en su escena, la que lo contiene y lo muestra, se presenta como signo de la espectacularidad. En principio, es la indicación de la mera espectacularidad, ese texto que incluye público y que no puede hacerse cargo, por ahora, de la mediación a solas, es decir un público real, a veces ausente, a veces presente en el espacio donde se genera. Y conserva la architextualidad reproduciendo sus rasgos retóricos en la presencia de espectadores falsos o reales, risas y aplausos grabados, rasgos enunciativos en la simulación de la escena comunicacional primera que se quiere perpetuar: *el espectáculo de público presente*, aunque estas marcas también deben ser vistas como rasgos retóricos de los que depende su identidad, su reconocimiento. Genette:

“La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizás (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración etc. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo sino del lector, del crítico, del público que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual” (1982[1989]:11-17).

Quizás entonces la televisión parezca tan sutil como la literatura. Los teleteatros, las series, los noticieros, los unitarios, no necesitan ese público presente en estudio, son otros géneros. El discurso de la espectacularidad está en la escena de la televisión que incluye al público actor, y parecemos no reparar en ese actante. El actante: usamos este término perteneciente a la narración a falta de otro que designe a este partícipe del discurso televisivo. La televisión toma la escena de la representación en la que hay un público que la mira, la televisión que la encuadra produce otra enunciación, por lo tanto otro relato pro-televisivo que ya no es el mismo que mira aquel público asistente a la representación, eso es lo que llamamos televisación de la espectacularidad, un género de la TV. Lo consideramos, a ese público representado en la pantalla, actante de género a través de Greimas cuando cita a Propp: “Su concepción de los actantes es funcional: los personajes se definen, según él, por las ‘esferas de acción’ en las cuales participan, estando constituidas estas esferas por los haces de funciones que le son atribuidas” (1971[1976]: 267). No vemos, todavía, a qué ayuda ni a qué se opone, a qué se destina ni por quién, qué sujeto ni qué objeto es su demanda; aunque desde lo mitológico podríamos adivinar la atribución al contagio de las emociones o las manifestaciones, juntas o derivadas unas de las otras. Esta operación —la inclusión de público presente en el programa transmitido— está en la superficie del texto, el único texto, pero pretende que no, o simulamos que no. Es difícil desprenderse de la escena original del teatro. Se puede suponer como un efecto produci-

do por el sentido de lo que se ve en la pantalla, pero es parte del texto de la acción del enunciado-espectáculo. El público que se ve en pantalla es un actante ayudante del espectáculo al que vuelve posible.

¿Las risas pretenden ser externas y son parte? Las *series comedy* tuvieron desde sus orígenes (*I love Lucy*) risas sin cuerpo, risas sólo de parlante, mientras que otro tipo de programas como por ejemplo: *Teatro como en el teatro* de Darío Vittori, armaba un pequeña sala, en la que se veía el flujo de gente, sus pequeños tics de espectadores, sus aplausos iniciales, sus risas con cuerpo. El soporte, entendido en su más silvestre sentido, fue lo teatral, del que tomó el nombre por la prescripción que mostraba ese reaseguro de la palabra teatro, que certificaba todo un estilo de interpretación popular costumbrista y morcillera. No es sutil la diferencia entre el teatro propiamente dicho y el teatro por TV, sin la adaptación a ese dispositivo técnico, y con las auténticas representaciones teatrales en lugar público. Las operatorias de la TV —aparición de diversos planos en sustitución del recorrido del ojo del espectador— eran reemplazadas por un sostenido plano de media distancia para dar la sensación de teatro. En estos programas había público en la pantalla para el *camuflaje teatral*; esto era una marcación de architexto: el teatral propiamente dicho. El espectador de televisión, si cabe la figura, se convertía en un espectador omnisciente de la escenificación, de la espectacularidad televisiva: veo al público, veo los actores. Las obras de teatro que pretenden ser teatrales en televisión son televisión o teatro de medio pelo, la transposición es inflexible; la aparente teatralidad que a veces simulaba la televisión es una ficcionalización de la función fática (una enunciación) en cuanto algunas partes de ella tienen que ver con los rituales del pretendido, simulado soporte.

Lo de Vittori, su dispositivo de puesta en escena, proponía un efecto de figuración (en el sentido de Traversa 1997: capítulo X) de lo teatral y remataba con los cuerpos visibles representando a los espectadores. La visión, estímulo distal, es incompleta (nunca se percibe todo al mismo tiempo), impone una distancia. En cambio, “el efecto auditivo de la percepción”, en este caso: la risa “tiene una presencia de total imposición del cuerpo para representarla”. José Luis Fernández:

“... el efecto auditivo de percepción es interno al propio cuerpo al alojarse en el propio oído: no existe ese efecto de extrañamiento y representación propio de la imagen... La voz del otro en el interior del oído del que percibe, no parece ser una representación del cuerpo, es su cuerpo.” (1994: 40).

En *Yo Quiero A Lucy*, como en todas las *series comedy*, las risas en representación de un efecto público se derramaban por fuera de los bordes de la pantalla, en “Teatro como en el teatro” las risas o los aplausos estaban en plena visibilidad. Si continuamos con la idea de que las risas

grabadas son parte del discurso, los efectos son claramente distintos: en uno es la representación del teatro, en el otro es la apertura del manual de instrucciones de la recepción del género. Greimas señala: “Los actantes, que son clases de actores no pueden ser instituidos dentro de un cuento, no pueden serlo sino a partir del corpus de todos los cuentos: una articulación de actores constituye un cuento particular; una estructura de actantes un género” (1966[1976]:267-268). En *todas las series comedy* las risas se conforman en un actante de género y tal vez, también, en verosímil de género.

El género está constituido por rasgos enunciativos, por lo tanto las risas como identificatorias de las características de las *series comedy* son enunciativamente decisivas para el cumplimiento del horizonte de expectativas genéricas. Si las risas grabadas actúan en la marcación de los efectos de sentido también revelan la intención del relato, o una «concepción enunciativa del sentido» (Ducrot 1984: 140-144). Siguiendo a Greimas y Courtés (1986[1991]:89) podríamos catalogarlo como enunciado modal. Y según Steimberg:

“En la concepción de M. Bajtin y en relación con los géneros discursivos en tanto ‘tipos relativamente estables de enunciados’ uno de los rasgos característicos del enunciado: su conclusividad, es posible y se revela gracias a (...) la intencionalidad o voluntad discursiva del hablante; este factor (...) es posible asociarlo a las características enunciativas”. (1993:50).

Debido a lo rotundo de las risas grabadas en su asociación con las características del texto se hace imposible su divorcio del discurso. En cuanto a las características retóricas, están dadas precisamente en el espacio del espectáculo, público visible, risas de parlante y en lo paródico de la simulación de espectáculo de público presente.

## 7. La risa, un dispositivo técnico

“Piensen en el clásico ejemplo de las risas grabadas en esas típicas series de TV como *Friends*, *Cheers*, etc. Lo que pasa ahí es mucho más misterioso de lo que parece. Por ejemplo, yo vuelvo cansado como un *crypto* después de un extenso día de trabajo, prendo la TV, y veo una serie en la cual veo[10] y escucho risas y no me río, simplemente miro. Pero al final me siento aliviado como si yo mismo me hubiese estado riendo, literalmente como si el TV se riera por mí». (Zizek 2003)

No nos confundimos, pues sabemos que está allí en parte porque la institución TV señala que es mejor para ese texto (series comedy) el sonido *ad hoc*, para que suene como público. El sonido de las risas puede

formar parte de una tradición, de una costumbre que se repite y ahora se finge, se produce a través de máquinas y/o personas actores, trabajadores de lo cómico, que ríen bajo la batuta de un director. De cualquier modo que sea, el industrial o el artesanal, son risas que no se corresponden en relación con la (supuesta) causa que las produce; mejor dicho, se supone que debemos creer que las risas escuchadas corresponden a la comicidad del programa, pero esto no es cierto: *todos* sabemos que son falsas (lo de falsas es desde esa perspectiva de la atribución de causa y efecto). La TV, obviamente, también sabe que lo son.

Si no engañan a nadie, ¿por qué están allí?: ¿por la mitología del contagio que abarca a la risa y al bostezo; la costumbre, una sensación, un clima o un interpretante? Un interpretante bestial, una incómoda, estruendosa advertencia de género, para abrir el lugar de la pulsión y la cognición. Un interpretante como un manual de instrucciones para el uso del género. Este rasgo, así interpretado, es el de un elemento del propio género. En una operación macro, Steimberg trata a “los géneros en tanto interpretante estabilizado en una región cultural” basándose “en uno de los sentidos de Ch. S. Peirce: el de un interpretante que también es un signo, objetivado a la par de los otros; que en este caso puede consistir en un fragmento discursivo, un título, una clasificación” ([1993]:17, 18). En este caso, en una operación micro, el interpretante es un fragmento discursivo.

La risa en general y las pequeñas risas, risas más fuertes y estallidos de risa para tal o cual parte del *gag* o el *sketch*. Podemos suponer que existe un *frunche* metonímico en la aparente división del texto: discurso y risas. Esta inexistente división —estamos frente a un único objeto discursivo— permite, sin embargo, un simulacro: el reenvío de las risas a la pantalla y de la pantalla al parlante.

La topografía de la pantalla de la televisión muestra una búsqueda a través de este remedo de público que le es ofrecido al público, en virtud de la supuesta inmunodeficiencia a la risa: su mítico y epidémico contagio. Son íconos que actúan por sustitución no de alguien en particular sino en delegación de alguna similitud o diferencia. En cuanto función de ayudante la risa en su modalidad instauro lo cómico, tanto como la enunciación de los grafos de la página de caricaturas de un diario, siempre hay un anuncio para actualizar o recontextualizar la historia, no sólo en lo cómico sino en cualquier rango de la emoción, el drama, la comedia.

Todas las instancias en las que aparece público en la pantalla fingido o real son —pueden ser vistas como— legitimadoras. La ficcionalización, representación real o conceptualización (*rating*) de ese público en la pantalla de TV en distintas instancias es prueba de pertenencia a un género, de verdad, de cantidad, de diversidad, de homogeneidad.

## 8. Nuevos medios, viejas costumbres

El público presente en el estudio no es el verdadero receptor mediático; es, tal vez, desde el punto de vista discursivo un interpretante, un conjunto de rasgos retóricos, enunciativos; a la vez motivador de cierta respuesta a los conductores de programa, por lo tanto es real, pero falso; desde una visión de importancia mediática los auténticos espectadores están del otro lado de un televisor. La ecuación es: rutina como en situación de género de ficción, show con público aparente. Esta convención produce un efecto extraño: se ve actuar (al actor) ante otros que actúan como público: un manojo de posibilidades de “espontaneidad”, como en los ejercicios de las escuelas de arte dramático, cosa que de ninguna manera deja de conocer el espectador mediático, pues tiene pleno saber de este paquete, si decide fingir que no lo sabe es un problema de psicología o de falta de entrenamiento como espectador de televisión. La presencia del público actor tiene estas claves: 1) una parte ineludible, funcional, para que ese tipo de show tenga lugar, 2) íconos, a veces con forma de imagen, otras de sonido, substitutos y delegados (pues están en representación icónica substitutiva).

En cuanto al público, está allí por recolección paga del productor o es un desprendimiento del público televidente que, de propio impulso, participa. El animador divide su atención entre el auditorio presente y el ausente mediático, lo cual, al televidente, le confirma lo que intuye, él es el único importante, pero a la vez el menor existente individual, es materia carente de forma, esta se configurará en otros medios cuando ellos hablen de la audiencia.

Todo esto puede ser un lugar retórico y enunciativo de transición, la simulación de espectáculos participativos para mostrárselos a quien no participa. Las risas grabadas son lugares icónicos en cuanto les reconocemos calidades de función substitutiva, pero ¿a quién sustituyen? ¿son un eco fantasmal del público? ¿el conocimiento de que son grabadas anula la sustitución? Hace poco tiempo que leemos en silencio, que vemos películas o teatro o espectáculos deportivos en soledad, o que podemos escuchar música con los ojos cerrados. Estamos siendo llevados de la mano por esas prótesis[11] que son los aplausos y risas grabados y el «*público presente*” que está allí, pues alguien vio el desamparo y soledad de esos géneros que se sostienen en una interacción con el público. Recordemos los grandes auditorios de los años ‘40 y ‘50 de una radio que no podía hacer escuchar las orquestas o a los cómicos en soledad. Estas retóricas impuestas por las nuevas tecnologías con ciertos vestigios nostálgicos del pasado, muestran, cuanto menos, una actitud paradójica, pues se lleva el espectáculo a domicilio tratando de evitarle y oponerse a su traslado para mostrarle o crearle al espectador mediático un público que refuerza la sensación de que no está allí. Se encuentra, otra vez con el espectáculo, otro público en presencia, hay gente para mirar.

## 9. Las escalas, las reglas y los medios

La cámara de TV —que entra a un teatro donde se reparten los “Oscar” o a la última representación de una ópera en el Colón— triplica, mínimamente, la altura desde donde el espectador del Renacimiento miraba el cubo escénico de la representación de la perspectiva. No es los ojos de un chico asomados a una balaustrada, los ojos del espectador no están viendo erguirse las figuras ante sí, sino que la vista en la pantalla sobrevuela a los espectadores sentados en sus achatadas butacas y busca el escenario en un ángulo de ataque desde arriba y desde el fondo de la sala, mostrando antes del *zoom* el escenario que el espectador ve muy pequeño desde la última fila del paraíso para, un instante después, ver un plano cercano que junta las cabezas de los dos presentadores del «Oscar» y luego enfocar la herradura de los palcos en forma envolvente desde el primero de la derecha abajo hasta el último de la izquierda arriba. En el otro escenario, el teatro Colón, vemos, ahora, desde arriba, a través de la cámara de TV como si esta fuera un *Deus ex machina* colgado del último fleco del cortinado, la profundidad del escote de la soprano. Es un cambio de escala del espectador teatral. Estamos, cuando vemos en televisión estas escenas, en una diferente escala de posibilidades de visión. Vemos los actores, el público, los miramos desde arriba, de costado, de abajo. La televisión lleva a visitar el teatro al igual que a los *topoi koinoi*[11] como me muestra un lugar turístico: lugares comunes, así el lugar turístico sea exótico es incluido en el repertorio (etimológicamente: encontrar) como ya clasificado para hallar sus argumentos (Amossy y Herchsberg Pierrot 1997 [2001]: 21). Pero si hay una visión que da la televisión de la espectacularidad de ese público del teatro por televisión, es esa visión caballera, aun más: de vuelo de pájaro, que modificará definitivamente la consideración del cubo escénico, no ya como caja de Pandora, sino como celda. Este cambio de escala sería miopía si el televidente no supiera que ese pequeño acontecimiento, la representación, transcurre, microscópicamente, para los que creen en *el aura de “haber estado allí”*. Aquél que mira por televisión, el telespectador, es un ausente permanente a todas las cosas, y no le importa, excepto en los pequeños actos de lo cotidiano. Es un visor de toda la sociedad, de los fenómenos sociales, políticos y de los pequeños detalles de los públicos teatrales y de espectáculos, ése es el cambio de escala mediático. Eliseo Verón es bien explícito:

“La mediatización de las operaciones primeras y segundas, es decir, de las representaciones icónicas y del contacto indicial, produce en cambio lo que llamaremos *rupturas de escala*. Hablamos de ruptura porque la mediatización de la primeridad y de la secundidad introduce en un nivel colectivo operaciones que antes sólo eran posibles en el contexto inmediato de la semiosis interindividual: cuando el susurro pasional del amado en el oído de la amada, es visto en gran plano y escuchado



por varios millones de personas, estamos ante un fenómeno de ruptura de escala. Los medios modernos, llamados durante mucho tiempo *de masas*, son dispositivos de ruptura de escala” (2001:133).

En el mismo sentido y en uno de sus últimos reportajes Marshall McLuhan insistía: “Mi propia frase dice que el medio es el mensaje, y eso significa que lo creado por la tecnología es lo que afecta a todos, pero el contenido, no” (2003:1). McLuhan habla de los efectos de la tecnología como de un *sonambulismo*, para ello toma una declaración del general David Sarnoff:

“Tendemos demasiado a convertir a los instrumentos tecnológicos en chivos expiatorios por los pecados de quienes los esgrimen. Los productos de la ciencia moderna no son ni buenos ni malos en sí mismos; es la manera de usarlos lo que determina su valor.’ Eso es *sonambulismo*, no hay nada en la declaración de Sarnoff que resista el más mínimo análisis ya que *ignora a todos los media y sus efectos*” (1964[1998]:11).

Mc Luhan dice: «...es el medio el que da forma y controla *la escala* y el modo de la asociación humana» (1964[1998]:9) y que al mismo tiempo: «reformula al consumidor mediático y a la cultura» (1988[1999]:226). En películas que tratan momentos del futuro (no se las debiera llamar de ciencia ficción, ese género no da abasto para todo) como *Rollerball*, 1975, el argumento, ciertamente apocalíptico, es acerca de una supuesta incidencia de la televisión sobre los espectáculos deportivos: se trata de un deporte brutal, un círculo donde se corre en dos equipos. Las reglas del juego incluyen hasta la muerte del adversario. La televisión planetaria cree notar que cuanto más cruento el juego, más audiencia. La trama, se ve, es trillada. Pero hay un dato interesante en esta película, casi no existe público presente. En español de Argentina, sólo hay barras bravas, fanáticos, ayudantes, amigos, no masividad.

El fruitor de la televisión sabe que el partido de fútbol, desde la tribuna, sólo tiene el testimonio personal, usado como cita de autoridad de “haber estado allí” para oponerse al relato de la televisión. Si sólo fuera ver en el estadio aquello que el que va al estadio de fútbol quiere ver, la TV destruiría sus ojos, lo que hay en la TV no es fútbol, es televisión. El espectador de fútbol posee reglas de aprehensión del texto del juego que la televisión descalabra con el virtuosismo visual que quiere mostrar, como los taponés del botín arrancan motas de césped en cámara lenta, o repitiendo como en un ballet el último *foul* desde diversos ángulos, hasta que en uno de ellos no parece *foul*.

Los estadios de fútbol, comparados con el crecimiento de la población, son cada vez más pequeños. La oportunidad de estar allí puede generar

cada vez estadios más grandes, pero tiene un límite: lo que pueden ver los últimos espectadores en un estadio de doscientas mil plateas debe ser gracioso. El público presente en los espectáculos —opositor a la mediación— aún en una era de coliseos, será finalmente una elite reducida comparada con la población total. Los conciertos en estadios no renuncian a la escala mediática —introducidas al amparo de los *efectos especiales*—, generosas pantallas de televisión se encargan de los primeros planos y los planos detalles; y si esto no se da en el fútbol es sólo cuestión de tiempo y de problemas de arbitraje, o por la insoportable competencia del relato televisivo.

Es probable que por esta situación de necesidad de público adjunto, o mejor por las transformaciones ambientales o de escala de los medios ciertos géneros se transformen o desaparezcan; por otro lado el encuentro social del espectáculo también se transforma tanto que el público —gente desconocida que se reúne ante un espectáculo— puede desaparecer o por lo menos está en franca declinación. La sociabilidad ha perdido sitio en el espectáculo público, y se ha refugiado en algunos otros lugares de reunión para seguir practicando la mutua observación en presencia, se ha cedido ante el restaurante, los bares, los *shoppings*, las aulas o los lugares de baile.

---

## Notas

1. *Publicus*: del pueblo, del estado. De todo el mundo, común. ; de público *convivari, banquetear* a expensas del estado. *Público Frui*, percibir del estado. *Aliquid in publicum referre*, exponer algo en público. *Público carere*, estar retirado.
2. Eliseo Verón: “En la medida que se opera según el principio de *substitución*, ningún fenómeno de analogía comporta el riesgo de confundir el significante con el significado (habría más bien que decir: el ícono no comporta ningún riesgo de confusión entre el término inicial del reenvío analógico y el término final). Los principios significantes de una imagen no impiden en modo alguno (más bien al contrario) distinguirla perfectamente de lo que representa».
3. El público presente en espectáculos pagos o gratuitos fuera del set de televisión adopta comportamientos disímiles, o se siente tomado por la TV y actúa para ella o la ignora. Ello da lugar a que situaciones privadas se vean en pantalla y se preparen situaciones escénicas para la TV.
4. N. Luhmann también incluye los conceptos de *auto* y *hetero referencialidad* para explicar la relación de los medios con el entorno y sobre ellos mismos.
5. Los casos de ejemplo son *Trato hecho*, con doscientos participantes, y el programa de Mariano Grondona, *Hora clave*, que en ocasiones tiene hasta cuarenta invitados. 6. *Cuidado con las imitaciones*, Director Luis J. Bayón Herrera, Guión Máximo Aguirre, 19 de Mayo 1948, Blanco y negro, 80 minutos.
7. Este pacto de sociabilidad puede verse en festejos de la ciudad, desfiles, paseos públicos y en la famosa vuelta del perro provinciana.
8. *Las cosas del querer*, Director Jaime Chavarrí, Guión J. Chavarrí, Sanz. España (1989), 90 minutos.
9. Gaby, Fofó y Miliki en canal 13, *circa* 1980.
10. Si S. Zizek, al decir “veo y escucho risas”, no se refiere a los actores, que tal vez rían, estamos frente a un fenómeno de alucinación, presente muchas veces al recordar textos de ficción.
11. Sobre la consideración de la prótesis y la iconicidad: a la extensión de la capacidad de ver que produce, por ejemplo, el espejo retrovisor del automóvil, la llamamos prótesis. Siguiendo

a Eco, prótesis se define como lo que se atiene estrictamente a la función, pero no es esa toda la verdad; así, por ejemplo, un diente postizo colocado en la boca de una persona es prótesis en la función masticatoria pero también lo es de la función estética, y además cumple uno de los postulados del signo para el mismo autor: sirve para mentir.

En cuanto expresa las cualidades de la cosa la prótesis es un ícono: sin ser la cosa es un ícono de la cosa, pero es la cosa también en el sentido de que cumple su función. Esas risas no son risas que cumplan con el requisito de haber sido despertadas por lo actuado en las series comedy; por lo tanto son prótesis, en este caso en el sentido de que ayudan a que el otro se ría, o que ría por uno, como cuenta S. Žizek, o que sean interpretantes del género. Ahora: ellas deben expresar por similaridad su parecido a las risas, están grabadas, son como una foto, que también lo es por registro indicial; una foto no es la persona, sino un ícono de ella; una risa grabada no es una risa: es un signo de ella. Es, metafóricamente, una foto del sonido (o, como tiene sucesión temporal, mejor, es un film del sonido); por su similaridad es un ícono; por el modo de su emergencia es un índice.

12.Lugares comunes.

---

## Bibliografía

- Amossy R.; Herschberg Pierrot, A. (1997)** *Estereotipos y clichés* París: Editions Nathan (2001) Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Barthes, R. (1977)** *Fragmentos de un Discurso Amoroso*. Paris: Editions du Seuil (1983) México: Siglo XXI.
- Benveniste E. (1975)** *Problemas de lingüística general*, Tomo II México: Siglo XXI.
- Ducrot, O. (1984)** *El decir y lo dicho* Buenos Aires: Edicial.
- Eco U. (1989)** *De los espejos y otros ensayos* Barcelona: Lumen.
- Fernández J. L. (1989)** *Los Lenguajes de la Radio*. Buenos Aires: Colección del Círculo, Atuel.
- Genette G. (1989)** *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Greimas A., J. J. Courtés ([1986] 1991)** *Semiótica, Diccionario Razonado de la teoría del lenguaje*, Trad. Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Editorial Gredos.
- Luhman N. (2000)** *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos, Editorial Rubí.
- Mc Luhan, M.** “Reportaje”, en *Talón de Aquiles*, Año 1, Número 1. Publicación electrónica de carácter académico. Santiago, Chile: editada por Talón de Aquiles Ltda.
- ([1964] 1998) *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge: MIT Press, seventh printing.
- & Mc Luhan, Eric (1999) *Laws of Media*. The New Science, Toronto: University of Toronto Press.
- Žizek, Slavoj**, conferencia Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, “La estructura de dominación y los límites de la democracia, 25 de noviembre de 2003” Buenos Aires.
- Steimberg, O. (1993)** *Semiótica de los Medios Masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Traversa, O. (1997)** *Cuerpos de Papel*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (2003)** *Espacios Mentales*. Barcelona: Gedisa.

## Raúl Barreiros

Profesor de *Semiótica de las Artes Audiovisuales, Técnicas de la Comunicación, Comunicación y Cultura, Escrituras, Géneros y Discursividades y Crítica de Medios* en la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, el Instituto Nacional de Cinematografía (CERC), la Universidad de San Andrés y el Instituto Universitario Nacional del Arte. Fue director de la revista *Medios & Comunicación* y de Radio Provincia de Buenos Aires.

E-mail: signo1@raulbarreiros.com



# El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante

*Alejo Steimberg*

---

Se analizará el papel que distintas formas de lo cómico juegan en las instancias de recepción de ciertos objetos culturales populares: el cine clase B y el cine bizarro; se mostrará cómo el efecto cómico pasa a formar parte del objeto, mediante la distancia irónica y el humor. Se recorrerán algunos espacios de circulación de este tipo de cine, observando formas enunciativas y comportamientos codificados. Se establecerá también una relación entre estas producciones visuales y los *géneros de lo imaginario*, postulando para ello una red de consumos que reuniría a una serie de géneros y estilos en torno de una misma sensibilidad estética.

**Palabras clave:** Cine Clase B- géneros de lo imaginario- efecto fantástico- Freud y lo cómico- camp

## **The *bizarro* cinema: the comic look inherent in a devious cultural consumption**

This paper intends to analyse the role of different forms of humour in the stage of reception of certain popular cultural objects: B films and *bizarro* cinema. We will try to show how the comic effect becomes part of the object, though ironic distance and humour. To this end we will take a look at some spaces of circulation of this cinema, observing enunciation forms and codified behaviours. We will also establish a relation between this visual forms and the *fantasy genres* of imagination, by postulating a net of consumption that brings together a series of genres and styles, around a common esthetic sensibility.

**Palabras clave:** B films- fantasy genres- fantastic effect- Freud

## **1. Introducción: lo cómico, el chiste y el humor. Mecanismos de la risa**

*¿Qué es negro por fuera y amarillo por dentro?*

*Un pollito ninja*

El humor, lo cómico y el chiste son formas de obtener placer a través de una actividad intelectual (Freud, 1981: 402), manifestándose este placer a

través de la risa. Más allá de este marco común, se trata de procesos distintos (pero no por eso necesariamente ajenos entre sí), en los que participan distintos elementos.

Lo cómico es la más elemental, y la más antigua, de estas tres manifestaciones. A diferencia del chiste y del humor, que se hacen, lo cómico se encuentra (301). En lo cómico participan dos personajes: mi yo y el sujeto (la persona-objeto u objeto personificado) en el que descubro el rasgo cómico (236), aquello que me hace reír. Siempre según Freud, lo que produce hilaridad es un exceso o una falta en la energía utilizada para la acción en curso; en general, un exceso en una acción física (de ahí las gesticulaciones del payaso) o una falta de esfuerzo en un proceso intelectual (lo tonto nos causa gracia).

En el chiste, en el comentario ingenioso, interviene un tercer personaje, imprescindible: el que escucha, el acólito del cómico (236). Dado que el chiste es un juego con las propias palabras y los propios pensamientos, permite prescindir materialmente de la persona-objeto, pero no de la tercera persona, que es la que disfruta y al mismo tiempo es juez de lo que escucha. Ahora bien: la posición de superioridad (me río de lo torpe, de la falla, de lo poco hábil) no es la única posibilidad de la risa en lo cómico y en el chiste. Otro mecanismo, ilustrado por el chiste del epígrafe, tiene que ver con lo incongruente, con el conflicto entre dos órdenes distintos, con la ruptura de expectativas (de ahí el efecto cómico de lo absurdo) (Olsen, 1990: 20). La pregunta “¿Qué es negro por fuera y amarillo por dentro?” nos lleva, guiados por el verbo *ser*, al orden de lo ontológico, mientras que la respuesta nos descoloca saliéndose de ese orden (un pollito ninja no es, no existe), y el efecto cómico se produce por el par imposible “pollito” y “ninja”.

Fernand Janson, en *Le comique et l'humour* (1956: 61), explica esta forma del efecto cómico al decir que reímos de lo que es absurdo, en el sentido de algo que es verdadero y falso al mismo tiempo: «es eso y al mismo tiempo no lo es», es lógico e ilógico, adecuado y erróneo; es lo que es y al mismo tiempo su contrario. Es por este mismo mecanismo que aquello que no entendemos puede hacernos reír; lo consideramos automáticamente absurdo o carente de sentido, y eso nos causa gracia. Ya un texto tan antiguo como el *Arte de la guerra*[1](1999: 31-32) testimonia esta forma del efecto cómico: Sun Tzu, extraordinario estratega, habiendo sido convocado por un soberano para realizar una demostración práctica, explica un código de órdenes muy sencillas a un ejército de mujeres del palacio formado para la ocasión, y luego da una orden imposible (ir hacia dos lados al mismo tiempo); las mujeres, obviamente, ríen (lo cómico de la contradicción, de la unión de lo que no va junto). Pero luego da una

orden correcta y las mujeres ríen también: en este caso, la risa es causada por no tomar en consideración o por desconocer el código utilizado, lo que lleva a decodificar como absurdo algo que no lo es[2].

El humor es “la más modesta de las variantes de lo cómico” (Freud, 1981: 385), ya que completa su ciclo en el mismo individuo: la participación de un segundo individuo no agrega nada (si nos reímos de alguien que practica el humor es porque nos ponemos en su lugar). El sujeto se ríe de sí mismo poniendo distancia, mirándose, digamos, desde afuera. Esta mecánica permite que las variantes del humor sean innumerables, dependiendo de la emoción que es economizada: piedad, desprecio, dolor, ternura, etc. (390). Así, mientras el chiste y lo cómico comparten con el humor el aspecto liberador (de la inhibición, del esfuerzo de la representación), el humor tiene algo de sublime y de elevado; tiene una dignidad totalmente ausente por ejemplo en el chiste, que o bien tiene por objeto una simple obtención de placer, o bien pone ese placer al servicio de la agresión (402-403). Todos estos rasgos permiten a Freud definir el humor como “un don raro y precioso”, del que no todo el mundo es igualmente capaz (408).

Todos compartimos la mecánica de los procesos psíquicos que nos hacen reír; no todos reímos de lo mismo. Aquello que genere nuestra hilaridad estará definido por nuestra *sensibilidad*, ese complejo entramado que engloba nuestras elecciones estéticas. Este trabajo se centrará en los fenómenos de lo cómico en el marco de una sensibilidad específica: la de lo bizarro.

## 2. Lo bizarro, sensibilidad *camp*

Ya habíamos comenzado, en un trabajo anterior, a esbozar una definición de lo bizarro:

“La palabra “bizarro” proviene del vasco (*bizarr*, barba) y significa valiente, espléndido, apuesto. El *Diccionario enciclopédico* editado por Montaner y Simón en 1912 ya señala críticamente un uso diferente del término entendido como raro, caprichoso, extravagante e instalado por algunas traducciones del francés. El prólogo de *Cine bizarro*, de Diego Curbeto (1996: 5), menciona esta transformación -cita incluso la edición de 1890 del diccionario- y atribuye la permanencia de ese significado “prestado” a la ausencia en el castellano, lamentada por Borges, de adjetivos como *bizarre* o *weird* -muy extraño, inusual-. En la actualidad casi no se usa el término en su sentido original, que ha sido reemplazado por el significado «erróneo». Tal evolución resulta adecuada para una palabra que da nombre a una sensibilidad que se solaza en el culto de lo «malo», lo fallido, lo desmesurado, lo muy evidentemente

mal hecho (Steimberg, A.- Vázquez Villanueva, G. en prensa).”

Una breve búsqueda en la Web, informal diccionario de uso de estos tiempos, permite confirmar y precisar estas afirmaciones: los únicos usos del término que hacen alguna referencia al sentido original aparecen en sitios españoles. El creador de uno de ellos, Fran Morell (2003), escribe: “*No estoy muy seguro de lo que significa ‘bizarro’ para un latinoamericano. En español, equivale a ‘valiente’. En inglés, ‘bizarre’ significa ‘extraño’*” (el subrayado es nuestro). Y, en el mismo texto:

“Por cierto, y para los que me bombardean constantemente... ¡no soy argentino! Soy europeo, orgulloso ciudadano natal de Vigo (Galiza), y ni siquiera he viajado nunca al hemisferio sur. Por favor, no me enviéis más mensajitos con noticias de Argentina.”

Esto nos proporciona más datos: el “nuevo” uso de “bizarro” es, en su dimensión actual, una invención latinoamericana y muy especialmente, argentina (hasta el punto de que el sólo uso del término lleva a la atribución de esa nacionalidad). El hecho de que *Buenos Aires Rojo Sangre*, “festival de cine de terror, fantástico y bizarro”, vaya por su quinta edición, y de que el único libro dedicado al cine bizarro, el ya mencionado *Cine bizarro*, sea de autor argentino, confirma esta posición predominante.

Si “bizarro”, en su uso actual, está más cerca del significado del término inglés o del francés que del sentido original, el sintagma “cine bizarro” connota muchas más cosas que la simple rareza, por intensa que ésta sea. El cine bizarro abarca principalmente lo que en otras latitudes se denomina “cine clase B” y “cine clase Z”. El cine clase B tiene su origen en la política del doble programa puesta en práctica por los estudios de Hollywood en la década del ’30 (Tesson, 1997: 5); para paliar los efectos de la crisis económica en la venta de entradas, se le empieza a ofrecer al espectador dos filmes por el precio de uno. El segundo filme, o filme B, al ser una herramienta de marketing, un *plus* al producto vendido (el filme A), estará condicionado por diferentes factores: no puede durar demasiado (el público ya vio un largometraje), debe llevar al público a las salas y no puede costar mucho. La fórmula es un éxito (el 85% de los cines practican el doble programa en 1935), y para cuando las cifras de venta de entradas vuelven a los niveles anteriores a 1930 (en 1946), el público ya le tomó el gusto al filme B. El declive del sistema de doble programa se producirá recién en la primera mitad de los ’50, por una confluencia de factores financieros y la competencia de la televisión (Tesson, 1997: 6); la industria pasa entonces del filme B al *exploitation film* o *formula film*, que consiste en reproducir, con bajo presupuesto, grandes éxitos comerciales. Se llama “serie Z”, en principio, a los filmes producidos para la televisión por directores formados en la clase B; las condiciones de producción (el poco



tiempo disponible obliga a utilizar una alta cantidad del metraje filmado) prolongan la tradición industrial y los métodos del cine B, del que el cine clase Z sería una subespecie. La denominación (clase Z) se debe al bajo nivel técnico de estas producciones.

¿Bizarro, entonces, es un sinónimo para cine clase B o Z? No: mientras lo «clase B» es un dato de las condiciones de producción de un filme, *lo bizarro está en el ojo del que mira* (el filme que se propone a sí mismo como bizarro es una categoría novísima, de la que hablaremos luego), es una categoría atribuida al filme por el espectador. Lo bizarro implica una apreciación estética; por lo tanto, para explicar lo bizarro es necesario analizar al sujeto que lo disfruta.

Tesson (1997: 8) señala que hay dos maneras de considerar el cine clase B o Z: o se ve en él la falla, el intento ridículo de imitar lo inimitable (el cine clase A), o se valoriza la producción dentro de la restricción; mientras que la segunda proposición, en la que él se incluye, tiende a ennoblecer el papel del cine B como defensa e ilustración de una cierta idea de la puesta en escena, la primera sería un ejemplo del “gusto perverso por una indiscutible mediocridad”. El hipotético cinéfilo-crítico del primer caso sólo ve la falta, el error; el del segundo, sólo ve la producción en un marco de extrema restricción y la glorifica. El problema de este esquema es que es binario, que sólo enuncia dos posiciones antagónicas y que respeta a rajatabla el principio de no contradicción (o X es bueno o X es horrible; no hay otra opción). Es posible enunciar, sin embargo, una tercera posibilidad: la del sujeto que une el disfrute con el error y lo fallido una consideración “seria” del objeto (en el sentido de que es un objeto que merece ser estudiado, analizado y clasificado, y no simplemente desechado -o guardado- como basura). La basura, para nuestro tercer sujeto, puede ser sublime. Esta postura frente a un tipo particular de filmes “malos” es la posición de nuestro *connoisseur* de lo bizarro; su sensibilidad se muestra, por ende, como una forma de la sensibilidad *camp*.

“La esencia de lo *camp* -escribe Susan Sontag en “Notas sobre lo *camp*” (1996: 360)- es el amor al artificio y a la exageración”; este rasgo es un componente esencial del gusto por lo bizarro. El fan de lo bizarro rescata y disfruta, en los filmes clase B o Z que eleva a la categoría de joyas, aquello que está de más, el artificio que se muestra como tal. La definición última que proporciona Sontag de lo *camp*, “es bueno porque es horrible” (376), resulta también muy adecuada para lo bizarro[3]. Lo horrible tiene, en lo bizarro, un doble nivel: la obra bizarra suele tratar de lo horrible (muchos de los filmes bizarros son o pretenden ser filmes de terror), además de ser horrible ella (en términos de una evaluación estética con valores estándar o *mainstream*). Lo exagerado y lo artificioso de la obra bizarra influyen también en otro de sus rasgos constitutivos: el fracaso de sus intenciones,

que se debe a una absoluta falta de relación entre el modelo al que se aspira y los medios con los que se cuenta. Esto, como lo explica Tesson, es un rasgo característico del cine B, la cantera principal de los filmes bizarros:

“Lorsque l’industrie du double programme s’est développée, on a imité les modèles en place (les genres), sans réaliser que les contraintes de production (budget, temps, de tournage, choix des acteurs), ne permettaient pas de les reproduire à l’identique (Tesson, 1997: 8). »

La inadecuación entre los objetivos y los medios de producción es uno de los rasgos esenciales de lo bizarro, y de ahí surge la respuesta emocional que genera en su público, que ríe con la torpeza de lo que está viendo y se enternece con la seriedad de la enunciación (el filme bizarro quiere ser un filme “en serio”, ignora los obstáculos que se lo impiden[4]). En este sentido, el efecto del cine bizarro se emparenta con lo que Freud define como “ingenuo” (Freud, 1981: 302-303), la forma de lo cómico más cercana al chiste. Lo ingenuo, como lo cómico, se encuentra (no se hace), y se manifiesta espontáneamente en las palabras y las acciones de otras personas (nunca del “descubridor” del discurso o el acto ingenuos), que ocupan el lugar del segundo personaje (la persona-objeto) de lo cómico o del chiste. Aquél en el que se descubre lo ingenuo produce, por ignorancia o por inocencia, una suerte de chiste involuntario. En el ejemplo que proporciona Freud, dos niños están representado ante sus parientes mayores una obra de su autoría, en la que el marido vuelve al hogar luego de largos años de próspero y arduo trabajo en lejanos lugares; la niña que hace el papel de la esposa dice, feliz, que ella también ha trabajado mucho; la prueba: doce niños (doce muñecas) que duermen plácidamente. Para sorpresa de los jóvenes autores, el público ríe estrepitosamente. La posición del testigo o descubridor de lo ingenuo frente al sujeto en el que se manifiesta es la del adulto ante el niño. La condición de posibilidad de lo ingenuo es que uno de los sujetos (el testigo, el que ríe) posea inhibiciones que el otro no (308); en el caso de lo bizarro, sentido del ridículo.

### **3. El cine B y el cine de los géneros de lo imaginario como consumo conjunto**

El placer de lo bizarro no se encuentra únicamente, como podría pensarse, en lo cómico, sino en la combinación del disfrute de lo cómico con una atracción (y un conocimiento) por el campo en el que se manifiesta o con el que pretende enlazarse; esto es, el cine de los géneros de lo imaginario[5]. El fan de lo bizarro es, también (o suele ser, o convive con) un amateur de los géneros en los que el bizarro se inspira: los espacios de difusión de lo bizarro y del cine clase B son también espacios de difusión de esos géneros; así, *La Cosa*, la primera (y por el momento única) publicación en ocuparse de lo bizarro llevaba como subtítulo “Cine fantástico

y bizarro”[6]. Sucede que se ha producido una sinergia entre la clase B como categoría filmica y los géneros de los que ésta se nutrió, y la consecuencia de esto ha sido la constitución de un doble objeto de consumo cultural, muchos de cuyos rasgos derivan de una oposición al arte y la cultura “serios”[7].

La relación entre los géneros de lo imaginario y lo bizarro proviene de los filmes B, que imitaban los modelos existentes (los géneros) del cine *mainstream*; si lo bizarro se focaliza en el terror, lo fantástico o la ciencia-ficción más que en otras categorías es porque en estos géneros la falta de relación entre los medios con los que se cuenta y el modelo al que se aspira cobra proporciones dramáticas. El gusto bizarro implica un gusto por el exceso: no se inclina por lo “malo” sino por lo muy malo; descarta una obra mediocre y elige la que fracasa completamente en sus intenciones explícitas, en el efecto que evidentemente busca crear. Esto explica el lugar primordial que ocupa el cine de terror (dentro del cine de géneros de lo imaginario) en la involuntaria cantera bizarra: dado que un filme de terror se define primordialmente por el efecto que busca producir, fallar en eso implica fallar de manera esencial. Y ya que la falla en la producción del efecto de terror resulta primordial, es importante asimismo comprender el efecto en sí.

El cine de terror se nutre del imaginario y de la mecánica de una literatura en la que el efecto ocupa también lugar primordial: la fantástica. Para, entre otros, Roger Bozzetto (2002: secc. 1), el eje de lo fantástico es la creación de un “sentimiento de lo fantástico”: la sensación de estar situados en un universo sólido y coherente desaparece al presenciar algo que no puede ser y que sin embargo es *impossible et pourtant là*. Muchas definiciones de lo fantástico se centran en esta contradicción:

“Roger Caillois [...] le décrivait comme une «rupture de l’ordre reconnu, [une] irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne» (Caillois 1965 : 161). Irene Bessière (1974: 62), pour sa part, faisait de la transgression du principe de non-contradiction la base de sa définition du fantastique, qui consisterait dans la confrontation de deux ordres, l’un naturel et l’autre extra-naturel, qui se neutralisent l’un l’autre. Charles Grivel (1992:11 y 20), continuant cette tradition, appelle ‘fantastique’ «ce qu’on ne peut pas voir et que l’on voit pourtant», et où «le sentiment de la contradiction prédomine». Pour qu’il se manifeste, il faut que quelque chose de tout à fait inexplicable intervienne, car il est au-delà de la compréhension et de l’assimilable (33). Et, encore une fois, «le fantastique ne se situe donc bien que dans son effet» (191). (Steimberg, A., en prensa).”

La sensación de estar frente a algo que no puede ser y que sin embargo es. Esta concepción del efecto fantástico y, en parte, terrorífico, *se asemeja a la forma de lo cómico que habíamos definido como lo absurdo*: algo que es eso y al mismo tiempo no lo es, que es lógico e ilógico, adecuado y erróneo (Janson, 1956: 61); la idea de un conflicto imposible e irresoluble entre dos órdenes también está presente en esta definición. Esta similitud puede explicar en parte porqué lo cómico es inherente al consumo del par cine B/ cine de géneros de lo imaginario (por supuesto, sólo cuando el sujeto en cuestión se asume como consumidor de esta categoría de objetos culturales)

### **3.1. El doble objeto cine clase B- cine de los géneros de lo imaginario: escenas de consumo y destinatarios[8]**

La terminología nunca es un asunto menor, y menos aún cuando de lo que se trata es de definir objetos culturales; en el caso de los géneros de lo imaginario y sus fenómenos adyacentes cobra una importancia aún mayor, debido a que la presencia de falsos cognados dificulta la traducción de los conceptos: términos similares designan objetos distintos (pero relacionados) en varios idiomas. El hecho de que el *Brussels International Festival of Fantasy Film* (BIFFF), un festival realizado en un país principalmente neerlandófono y francófono, tenga un nombre en inglés no es caprichoso ni aleatorio, ni responde únicamente al dominio anglófono en el terreno cultural del que el festival se ocupa: el término *fantasy* es mucho más abarcador que el francés *fantastique*; mientras este último, en su acepción más amplia, define aquellos relatos en los que algún elemento desestabiliza o deconstruye las nociones estándar de lo real[9], *fantasy* abarca toda producción narrativa que construya deliberadamente un mundo cuyos principios de funcionamiento diverjan de los del mundo “real”[10], sean éstos inteligibles o no. La elección de la denominación *fantasy* permite al festival no traicionar una elección de filmes centrada en los géneros de lo imaginario. Más difícil de explicar (al menos desde este punto de vista) resulta la modificación, a partir de la séptima edición del festival en 1989, del nombre en francés del festival, que pasa a ser *Festival International du Film Fantastique, Science-Fiction et Thriller de Bruxelles*, cuando el *thriller* no entra en el concepto de géneros de lo imaginario. Esta transformación modifica el perfil del festival, que se presenta ahora como abarcando un abanico mucho más amplio de géneros populares. La inclusión del *thriller*, en tanto variante del policial, no es, de todas maneras, injustificable: las semejanzas entre el funcionamiento del relato policial y del fantástico ya han sido señaladas numerosas veces (ambos parten, en un principio, de un hecho inexplicable, y en los dos se produce un debilitamiento, momentáneo en el caso del policial, de las certezas de

los personajes con respecto al funcionamiento del mundo que los rodea), pero redefine la oferta filmica del festival como centrada en el *efecto*, lo cual es coherente con el lugar importante que ocupan el terror (un género que se define casi exclusivamente por el efecto que producen los relatos que define) y sus tópicos en la imaginería del festival, que cierra todos los años con un “Baile de los vampiros”, en referencia a la traducción francesa del filme de Polanski *The Fearless Vampire Killers*. El nombre elegido para bautizar la fiesta de clausura del festival dice bastante de la posición de la instancia enunciativa: el filme citado/ homenajeado no es un filme “serio” de terror sino una parodia, en un gesto de toma de distancia de los mismos objetos que constituyen la razón de ser del festival. El festival se apropia y hace suyo el carácter “poco serio” de los objetos que toma (en oposición, por ejemplo, al “gran cine”). El mismo gesto, la misma estrategia puede encontrarse en *La Cosa*, que también evidencia una toma de distancia con respecto a su objeto (usar el término “bizarro” implica ya un reconocimiento de cierta “mala calidad”). Sería simplista pensar que la única función de esta toma de distancia es la de otorgarse el permiso de un consumo cultural culposo (como si dijese “yo sé que esto es malo, ahora déjenme disfrutarlo”), por más que esto pueda estar presente en cierta medida, porque el enunciador también se inviste de las características del objeto que lo ocupa: al reconocer que algo que me gusta es ridículo me vuelvo yo también ridículo (el público o el lector avala, con su presencia, esta toma de posición). Al reírme de lo que me gusta me vuelvo yo también digno de risa, lo cual implica un gesto humorístico.

Se han señalado hasta ahora dos rasgos comunes entre dos espacios de difusión de este doble objeto, como son la revista *La Cosa* y el *Festival de Cine Fantástico*[11] de Bruselas. En primer lugar, precisamente la elección de ese objeto doble como eje temático; en segundo lugar, una posición enunciativa particular de toma de distancia humorística de ese mismo objeto (en *La Cosa*, la sección de reseñas lleva el subtítulo “basura por doquier”). Es de suponer que el público de ambos espacios se sentirá convocado por esta combinación de factores, pero esto no implica de ninguna manera que deba tratarse de un público homogéneo, ya que el foco de atención puede centrarse más en algún aspecto en especial de esa identidad compuesta. *La Cosa*, por ejemplo, se dirige tanto a un lector hiperinformado que maneja con facilidad los códigos de la clase B como a un público de cine de género menos “formado”, más difuso, que conecta con el tono informal de la enunciación pero que puede ser menos sensible al encanto bizarro: un público más *mainstream*. Un ejemplo de esto es

“la doble cita presente en el nombre de la revista[12], que la inscribe tanto en la ciencia-ficción llena de alusiones políticas del Hollywood de los ’50 como en el terror más *gore*[13] de los films de Carpenter y demuestra el ofrecimiento de varios

niveles de lectura que apelan a más de un tipo de lector (inclusive el menos conocedor, que no echará de menos el no captar la referencia al poder justificar el nombre con el difuso e indefinido universo de lo bizarro) [...]. Con este tipo de códigos la revista corteja al lector más informado, al *connaisseur* de lo bizarro y del cine de terror (los chistes ocultos son una especie de premio para su competencia), pero no expulsa a otro tipo de lector menos específico (Steimberg, A.- Vázquez Villanueva, G. en prensa).”

El doble póster que la revista ofrece de regalo en el número 51 también muestra esta dualidad: dado que se trata de una sola lámina con un póster de cada lado, el lector debe elegir uno de los dos; cada cara representa los gustos de uno de los tipos de lector arriba enunciados. De un lado está el afiche de la última parte de la saga *Scream*, la exitosa trilogía de Wes Craven, que deconstruye desde el humor los clichés del subgénero en el que se inscribe, las *slasher movies*[14], sin ser una simple parodia; del otro, el afiche de un filme de ciencia-ficción de los años '50[15]. Una diferencia central entre una y otra opción es que *no hay humor en* los objetos preferidos del *connaisseur* de la clase B (como el segundo póster), sino el chiste ingenuo (involuntario) que Freud define; sí lo hay en un metafilme de terror como *Scream*[16], y esto hace suponer distintas escenas de visionado: no sólo no se ríe igual ante lo cómico involuntario que ante el ejercicio del humor o ante el chiste, sino que además, y más importante aún, quienes ríen en cada caso son diferentes. El análisis de la estructuración de la oferta fílmica y de algunas escenas de visionado del BIFFF nos permitirá ahondar un poco más en la manera en que las diferentes formas de la risa se manifiestan en un espacio de difusión de nuestro doble objeto.

El *Festival de Cine Fantástico* de Bruselas presenta dos caras distintas: la de su sede central y la de la sección «La Séptima Órbita». La sede central del festival es el Pasagge 44, un amplio espacio de dos niveles que posee una gran sala de cine, un escenario para conferencias y un bar, y en el que el lugar disponible permite organizar muchos tipos de eventos. El cine *Nova*, por su parte, en el que se desarrolla la segunda sección, es un cine con una fuerte identidad propia. Asociación sin fines de lucro consagrada a la difusión del cine independiente, el *Nova* es definido desde su sitio de Internet («Nova?», 2004) como una “pantalla no comercial” que privilegia lo alternativo y como un espacio idóneo para festivales pequeños y para organizaciones más grandes deseosas de lanzar nuevas secciones “más arriesgadas” (“Évenements spéciaux”, 2004). La insistencia en la defensa de la propia identidad es constante; “La Séptima Órbita” es mostrado casi como un festival paralelo al ser definido como “un festival polimorfo y radical sobre lo extraño y lo insólito en coproducción” con el BIFFF. Lo alternativo, lo raro, lo distinto, son los valores que rigen la

construcción de la identidad de la sección y del espacio que la alberga: en el editorial del programa del año 2003, se presenta a “La Séptima Órbita” como una “excrecencia extraña del Festival de Cine Fantástico Bruselas” (*Nova*, 63, 2003)[17]. También se la define como “no comercial”, pero esto no implica un rechazo por los filmes concebidos como productos comerciales: el cine de luchadores de catch, un género que hizo furor en México en la década del ‘60, estuvo presente también en la edición 2003 con tres filmes. Lo no comercial no implica una opción absoluta por el cine de autor (que también se incluye, a través de películas de Buñuel o Jodorowsky): aquello que fue concebido como producto para un gusto popular pero que se ha convertido con el tiempo en objeto de culto tiene su lugar asegurado, y esto no es sino otra forma de la postura aristocrática en relación con la cultura que Sontag (1996: 373) enunciaba como marca de lo *camp*. De manera coincidente, los íconos de lo que en Argentina y Sudamérica se llama “cine bizarro” ocupan un lugar especial en la sección, y esto más allá de la oferta filmica: la exposición de la artista Spacepapaf presenta pinturas y objetos que giran en torno a diversos personajes de este cine, entre ellos el luchador mexicano Santo, “el Enmascarado de Plata”, héroe de dos de las películas programadas. Por su parte, la oferta filmica de la sede central del festival es mucho más amplia, no sólo por la inclusión de *thrillers* (cuyo género se indica con un color especial en el programa; los *thrillers* se reconocen como un objeto distinto) también abarca filmes de las más diversas condiciones de producción, desde grandes producciones norteamericanas hasta la “microproducción” argentina, filmada en formato beta, *Plaga Zombie: Zona mutante*. Se trata, como se ve, de espacios bien diferenciados, y los códigos del comportamiento del público serán por ende también distintos.

Nutrida de códigos que se fueron forjando a lo largo de veintidós ediciones, una función del BIFFF (sede central) guarda poco en común con los protocolos tradicionales de una proyección cinematográfica, ya que los espectadores, lejos de guardar silencio, participan activamente. Estas participaciones están en general altamente codificadas, y consisten exclusivamente en chistes o comentarios jocosos en reacción a lo que muestra la pantalla. La acción del público comienza con la proyección, interactuando con el institucional del festival: una serie de gritos y melodías tarareadas se hacen escuchar siempre en el mismo momento. Una vez comenzado el filme, es evidentemente más difícil establecer pautas concretas de comportamiento. Una cosa es clara: la cantidad y asiduidad de las participaciones dependerá principalmente de la dinámica que se establezca en cada caso; cuanto más entusiasta se muestre el resto del público (por medio de risas y aplausos), más chances hay de que los chistes y comentarios se multipliquen. Las participaciones del público pueden dividirse en dos tipos: 1) las codificadas, que tienen que ver con tópicos o situaciones recurrentes

del cine de terror o fantástico y que se repiten en distintas proyecciones de filmes de esos géneros; 2) las de situación. Éstas pueden a su vez subdividirse en dos subtipos: las más superficiales, que subrayan elementos de lo que sucede en pantalla en busca de producir un efecto cómico, y las que interactúan con la trama del filme. Veamos tres ejemplos de las participaciones codificadas: a) se grita “¡La puerta!” cada vez que una puerta queda abierta (sólo en situaciones en las que eso connote un peligro); b) se grita “¡La heladera, la heladera!” cada vez que los personajes están buscando a alguien que no aparece; c) se emite un aullido cada vez que el filme muestra la luna. Estos ejemplos, y todos los comentarios del público, tienen en común un carácter marcadamente anticlimático. En el ejemplo a), el público actúa contra un mecanismo creador de suspenso; en el ejemplo b), más complicado, los espectadores hacen una especulación jocosa (la persona buscada está en la heladera y, por ende, muerta) que juega con los verosímiles del cine de terror más truculento; en el ejemplo c) se evoca evidentemente otro ícono del cine de terror: el hombre-lobo. Las participaciones de situación superficiales son las más numerosas (son también las más fáciles), y son tributarias de una comicidad rudimentaria y gruesa, muchas veces de contenido sexual. En los comentarios que interactúan con la trama del filme es donde más evidente se hace la intención anticlimática[18], ya que su efecto cómico consiste exclusivamente en eso. Resulta interesante el cuadro que esto construye: el sujeto emite los comentarios que atentan contra las intenciones de la obra como un espectador atento y como un conocedor de los códigos del género. Su burla no es una burla desde afuera: se burla de aquello que forma parte de su identidad de fanático de un tipo de cine.

Una función en la sección del cine *Nova* es una experiencia completamente diferente a una función en la sede central del BIFFF. Aquí el público también participa, pero esta participación se da únicamente a través de la risa; no hay comentarios ni chistes: la comunión del público se da únicamente por un mismo sentido de lo cómico (una comicidad, por parte del filme, involuntaria). Durante la proyección, por ejemplo, de la aventura de Santo *La invasión de los marcianos* (Crevenna 1966), el público ríe ante los extraterrestres de melena rubia y pectorales descubiertos o ante las frases moralizadoras del héroe.

Como se ve, la risa surge de manera distinta en las dos sedes del festival; mientras la única forma dominante de lo cómico que se hace presente en *La séptima...* es lo ingenuo, en el Pasagge 44 lo que domina es el chiste y hay lugar para el humor (me burlo de mí mismo en mi carácter de fan de un tipo de cine), cosa que no sucede en el *Nova*. Que una y otra actitud surjan de la misma fuente (el carácter poco serio o poco respetable de los géneros y de los tipos de filmes tomados) no diluye sus diferencias: el que ríe de lo ingenuo se coloca a salvo, no puede convertirse él en objeto de



risa; la risa ante lo ingenuo es una risa de superioridad, por más que contenga simpatía ante su objeto (como se tiene simpatía por la ingenuidad de un niño).

#### 4. Lo bizarro como molde: de lo cómico al humor

Hablar de cine bizarro, ya se ha dicho, no es lo mismo que hablar de cine clase B o Z: en el último caso se está hablando de condiciones de producción, mientras que lo bizarro es una etiqueta que el observador pone. Esto marca una diferencia: no puede ser lo mismo considerarse un fanático o un amateur de una categoría preexistente (el cine clase B, el cine de terror, etcétera) que poseer un término que defina y codifique la propia sensibilidad y funcione como símbolo identitario[19], por más que los objetos de interés sean prácticamente los mismos. La identidad bizarra engloba consumos que en otras coordenadas geográficas y culturales se dan separados, aunque más no sea mínimamente: equivalentes al aristocrático snobismo *camp* de los espectadores del *Nova* y a la mezcla de alegría adolescente y erudición de los espectadores de la sección central del BIFFF se dan sin problemas entre los cultores de lo bizarro[20]; es que lo bizarro no puede ser —interesado como está en objetos que presentan siempre un choque entre dos órdenes distintos— ya sea de manera involuntaria o deliberada, una sensibilidad monolítica. El gusto bizarro mezcla objetos culturales que, si bien suelen circular por los mismos espacios de difusión, carecían de denominación global que los uniera, y una de las consecuencias más importantes de esta operación es que permite la irrupción de un nuevo objeto cultural: el filme que es bizarro desde su concepción y no a partir de su recepción; el cine bizarro puede pasar, a partir de esto, a convertirse en género[21] y dejar de ser un estilo (un «modo de hacer») involuntario[22].

Este nuevo bizarro, este bizarro a propósito, toma como modelo al cine bizarro original[23], al que lo inspiró; lo que lo diferencia (enorme diferencia) es la enunciación[24]. Se trata de los mismos temas, de relatos similares y de una idéntica (o aún más extrema) escasez de recursos, pero utilizados indefectiblemente desde otro lugar y para un público totalmente diferente: el querer hacer mucho con poco o nada (esa marca de fábrica de la clase B y Z) deja de ser una fatalidad para convertirse en un programa; si el cine B o Z es un espacio en el que se cae, lo bizarro es un lugar que se elige. La producción dentro de la restricción se vuelve lúdica. En el mismo proceso, la comicidad involuntaria deja paso al chiste, al *gag* y al humor, en virtud del abrazo al ridículo que una realización así implica. Ese no tomarse en serio, esa auto-burla indispensable para que se manifieste el humor, es parte de la ética y del juego de lo bizarro: lo bizarro de un filme que se pretende tal no es sólo su resultado final sino también el proceso de producción; de ahí la importancia de las peripecias, hechas

públicas desde el principio, de los responsables de *Plaga Zombie* (filme del que *Zona Mutante* es secuela) para conseguir su magro presupuesto, que incluyeron una pelea televisiva fraguada para cobrar los viáticos del programa[25]. Si el gusto por lo absurdo se suma al gusto de un cine de género en el *fan* del doble objeto cine B/ cine de géneros de lo imaginario (categoría que engloba al cultor de lo bizarro), el humor es el elemento incorporado cuando lo bizarro pasa a ser praxis, además de una forma de recepción estética.

---

## Notas

1. Según explica el sinólogo Samuel Griffith en su introducción, este primer clásico militar habría sido escrito entre el 400 y el 320 A. C. (Sun Tzu, 1999: 19).
2. La anécdota se incluye aquí a modo documental no porque cumpla una función cómica en el texto (dos concubinas del rey, que ejercen de comandantes, son ejecutadas por su incompetencia), sino porque da testimonio del funcionamiento del efecto cómico analizado.
3. Este postulado no implica una simple inversión del canon estético estándar: la posición *camp* y la bizarra no constituyen el reflejo invertido del eje «malo-bueno» del juicio estético corriente, sino que se alejan de él.
4. El Ed Wood del film homónimo de Tim Burton es un ejemplo modélico de esta posición frente a la producción cinematográfica.
5. El concepto de géneros o literaturas de lo imaginario se utiliza, en la teoría y la crítica francófonas, para englobar los géneros más alejados del principio de la mimesis. Ver, para un análisis comparativo de dos de estas formas, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et Science-Fiction: deux littératures de l'imaginaire* (Bozzetto, 1992).
6. Es interesante notar cómo se produjo un desplazamiento enunciativo (y no temático) en esta publicación, con el borramiento de la denominación “bizarra”; ahora es *La Cosa*. *Cine fantástico*, y si bien se mantiene el enfoque en la temática “extraña”, se produjo una redefinición de la revista como dedicada a los géneros de lo imaginario: “*La Cosa* es LA revista en castellano sobre cine y TV de terror, ciencia ficción, fantasía y una tonelada de géneros extraños. Monstruos, espías, OVNIS, mujeres desnudas, hombres lobos en motocicletas, gladiadores aceitosos, hermanos siameses deformes, dinosaurios gigantes, campos nudistas, asesinos seriales, mutantes, enanos libidinosos, gorilas, súper héroes de segunda línea... Si no es real, está en *La Cosa*» (sic, «¿Qué es la cosa»). Así posicionada, la revista no es vista con buenos ojos por quienes reivindicando lo bizarro como identidad (ver la entrevista al director bizarro Germán Magariños en <http://www.videotomia.com.ar/NUEVOGERMAN.htm>).
7. René Prédal (1970: 13) recuerda que, cuando *Cinéma 57* consagró su especial veraniego al cine fantástico, «la rédaction avait cru bon de présenter avec humour ce numéro, pensant que le ton amusé ferait plus facilement accepter une telle étude autrement boudée par les ‘cinéphiles sérieux’».
8. El foco tanto de *La Cosa* como del BIFFF es menos un tipo de cine en sí que la estética que en él se manifiesta; así es como el festival puede abarcar eventos tan diversos como desfiles de moda, concursos de maquillaje o exposiciones artísticas. De cualquier modo, la mayoría de estas manifestaciones se concentra en dos espacios, lo cual vuelve posible una descripción esquemática del público.
9. Ver, para una definición del efecto fantástico, Bozzetto, 2002: secc. 1.
10. Es Kathryn Hume quien, en *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Fiction* (1984), define *fantasy* como el impulso opuesto a la mimesis.
11. El nombre corto del festival no debe llevar a confusión: el uso del término *fantastique* aplicado al cine se verifica como más amplio y menos preciso que en literatura. Así, tanto el libro de René Prédal *Le cinéma fantastique* (1970) como los editoriales del catálogo del Festival incluyen la ciencia-ficción dentro de lo fantástico (el de la 22ª edición -2004: 1- menciona a la ciencia-ficción y al horror como sus dos subgéneros más emblemáticos). Este uso se parece bastante al del término inglés *fantasy* concebido como pulsión opuesta

a la mimesis. Para evitar confusiones terminológicas, evitaremos usar el concepto de «fantástico» en ese sentido amplio.

12. Que alude a *The Thing* (John Carpenter, 1982) y por transitividad a la película de la que es *remake*, *The Thing (from another world)* (Christian Nyby- Howard Hawks, 1951).

13. Se llama *gore* al cine de terror más gráfico (*gore* es el término literario para «sangre»).

14. Literalmente, “películas de acuchilladores”. *Halloween* y *Friday the 13th* son acabados ejemplos de este subgénero.

15. La valorización de este afiche ilustra otro de los rasgos de lo *camp*: la relación del gusto *camp* con el pasado, escribe Sontag, es extremadamente sentimental (1996: 360).

16. Como se señaló arriba, la gran mayoría de los momentos cómicos del filme consisten en burlas o deformaciones del subgénero al que el film pertenece.

17. Nótese que esto implica una definición por la exageración: ser “una excrecencia extraña” del BIFFF es ser, digamos, lo raro de lo raro.

18. Durante la proyección del filme coreano *A tale of two sisters* (Kim Jee-won, 2003), un espectador se adelanta (y acierta), para hilaridad general, a una réplica de uno de los personajes, que constituye un momento de intensa tensión dramática (que el comentario anula) porque revela un elemento clave del argumento: que uno de los personajes que muestra la pantalla no es real.

19. Encontramos aquí otro punto de comparación entre lo bizarro y lo *camp*, del que Sontag dice que “tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos” (1996: 360).

20. *La Cosa* es un ejemplo acabado.

21. “Bizarro” es, de hecho, una de las categorías en las que se puede competir en el festival *Buenos Aires Rojo Sangre*.

22. Ver, para una definición precisa de los conceptos de género y estilo, Steimberg, O., 1993.

23. La ya citada *Plaga Zombie: Zona Mutante* mezcla zombies, extraterrestres y un luchador de catch, en la tradición del “mejor” cine bizarro.

24. Entendida como “el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que un texto se *construye* una situación comunicacional” (Steimberg, O.: 1993: 44)

25. Se trataba de *Forum*, conducido por el ex-fiscal Luis Moreno Ocampo.

---

## Bibliografía

— “Edito”, en *Nova* N° 63. Bruselas, 2003. 2.

— “¿Qué es la cosa” en <http://www.lacosaonline.com>, junio 2004.

— “Entrevista a Germán Magariños, el anti-mainstream”, en <http://www.videotomia.com.ar>, junio de 2004.

— “Évenements spéciaux”, en <http://www.nova-cinema.com>, junio de 2004.

— “Nova?”, en <http://www.nova-cinema.com>, junio de 2004.

**Bessière, I.** (1974) *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

**Bozzetto, R.** (2002): “Y a-t-il des objets fantastiques?”, en <http://www.noosphere.org>, junio de 2004.

— (1992) *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et Science-Fiction : deux littératures de l'imaginaire*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

**Caillois, R.** (1965) *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard.

**Curubeto, D.** (1996) *Cine bizarro. 100 años de películas de terror, sexo, y violencia*. Buenos Aires: Sudamericana.

**Freud, S.** (1930) *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Saint-Amand: Gallimard, 1981.

**Grivel, C.** (1992) *Fantastique-fiction*. Paris: PUF.

**Hume, K.** (1984) *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Fiction*. London: Methuen.

**Janson, Fernand** (1956) en *Le comique et l'humour*. Bruxelles: La Renaissance du Livre. *La Cosa. Cine fantástico y bizarro*. N°51. Buenos Aires, abril de 2000.

Morell, F. (2003): “El (ir)responsable” y “El nombre de este sitio web”, en <http://www.cinefantastico.com>, junio de 2004.

**Olsen, L.** (1990) *Circus of the Mind in Motion. Postmodernism and the comic vision*. Wayne: State University Press.

- Prédal, R. (1970)** *Le cinéma fantastique*. Paris: Éditions Séghers.
- Sontag, S. (1966)** “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Steimberg, A.- Vázquez Villanueva, G.** (en prensa) “Las brozas de la cultura” en *SYC*. Buenos Aires.
- Steimberg, A. (en prensa)** “Fantastique et bande dessinée: le domaine de l’invisible. Une lecture de *La fièvre d’Urbicande*, de Schuiten et Peeters” en *RiLUnE*, [www.rilune.org](http://www.rilune.org).
- Steimberg, O. (1993)** *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Sun Tzu (320 AC?)** *El Arte de la Guerra*. Buenos Aires: Troquel, 1999.
- Tesson, C. (1997)** *Photogénie de la série B*. Paris : Cahiers du Cinéma.

### **Alejo Steimberg**

Licenciado en Letras por la U.B.A. Es doctorando por la Universidad de Extremadura en el proyecto “Las literaturas de la Europa Unida” (<http://www.lingue.unibo.it/dottorati/LingueEuro/>), dentro del programa “Lo fantástico en la literatura europea”. Sus trabajos sobre las relaciones entre lo fantástico y el gótico, el romanticismo, las nuevas formas de textualidad informática y la historieta están en curso de publicación. E-mail: [alejosteimberg@yahoo.com.ar](mailto:alejosteimberg@yahoo.com.ar)

#### *IV. De lo académico como arte de medios*



# Apuntes acerca de lo cómico fotográfico

Oscar Traversa

---

Se realiza, en este trabajo, un esquema tentativo de los modos en que la fotografía participa en la producción de lo cómico. Con ese propósito se pasa revista a un conjunto de casos que por diversos procedimientos discursivos se les ha adjudicado la posible producción de ese efecto. Para cumplir con ese propósito se tuvieron en cuenta propiedades que emanan de las particularidades del procedimiento fotográfico, atendiendo a las diferencias con otros que se ponen en obra para la producción de imágenes. La selección de los casos atendió tanto a las cualidades del procedimiento fotográfico empleado como a las potenciales relaciones interdiscursivas (saberes en juego para hacer posible la producción de lo cómico), presentes en cada uno de ellos.

**Palabras clave:** cómico, fotografía, ilustración

## Notes about the photographic comical thing

It is performed—in this work—a tentative scheme of the ways in which the photography takes part in the production of the comic thing. With that purpose it is examined a whole of cases that, by different discursive procedures, the possible production of that effect, has been given. To fulfill with this purpose, it was taken into account features that proceed from the particularities of photographic procedure, paying attention to the differences with others that are used for producing images. The selection of the cases took care as the qualities of the photographic procedure used as the present potential interdiscursive relations (knowledge playing to do possible the production of the comic thing).

**Palabras clave:** comic, photography, illustration

## 1. El problema

El problema al que nos proponemos acercarnos, no a resolver, en estos apuntes puede resumirse en una pregunta: ¿la fotografía convoca a la risa del mismo modo que otros procedimientos de producción de imágenes, tales como el dibujo o la pintura?[1]. Una versión problemática del asunto puede ser: si coloco en la tapa de una revista una fotografía en lugar de una ilustración: ¿en que caso se reirá la gente? o, en términos más modestos: ¿existe, al menos, algún modo de justificar la elección? Las preguntas así formuladas solicitan responder a otra que las antecede: ¿acaso alguna propiedad del procedimiento fotográfico aporta de una manera singular a

lo cómico? Es posible que la respuesta sea siempre contingente, del tipo: “me parece que para tales o cuales situaciones...”, “creo que hoy dado...”, “en otro caso sería ...”; pero nunca —sean cuales sean las relativizaciones—, se podrá dejar de lado, aunque no sea en forma explícita, la condición que —de modo dudoso y general— es atribuible a las fotografías a diferencia de las ilustraciones. A este respecto, sin embargo, sabemos lo principal aunque poco de sus consecuencias, aquello que funda su destino: que se *fabrican*, unas y otras, de manera diferente.

Si estamos frente a una foto lo que nos muestra, en un momento pasado y en algún lugar: *eso ha sido* (Barthes, R.: 1979)[2], dependiendo esa afirmación de la naturaleza de la técnica puesta en juego; de la ilustración no podemos afirmar lo mismo. Pensando en lo que nos hace reír, entonces, si se trata de fotografías, algo tendrá que ver con el pasado, un pasado que se presenta ante nosotros con la evidencia de un hecho efectivamente realizado, externo a las posibles manipulaciones del espacio plástico que tenemos frente a nosotros.

No será aquí nuestro propósito formular hipótesis acerca del modo en que se articula el “aparato psíquico” para lograr el efecto cómico por las vías del recurso a la fotografía, lo que solo será evocado de manera tangencial fruto de alguna analogía, sino que se procurará desagregar algunas propiedades de *sustancia*[3] que incluye la fotografía a diferencia de otras configuraciones. Con ese fin apelaremos a varios casos que nos ayudarán a localizar diferencias; llamemos a este acercamiento «pragmático»: hay cosas que hacen reír y cosas que no, algunas fotografías lo logran entre tantas otras cosas.

Prestaremos atención, entonces, al modo en que la *materia* de que se vale ese recurso para modelar la *forma* y para lograr sus resultados; los usuarios saben muy bien y asignan la mayor importancia a este procedimiento que es, por otra parte innegable para quién cuenta con un saber mínimo; la foto del documento que llevamos en nuestros bolsillos sabemos que muestra como fuimos en algún momento y que ya no somos así. Si, materia y forma de la imagen del documento, se asocian de alguna manera que se distinguen de otra —las que dan lugar al rostro de Goya presente en la cubierta del libro que por caso, podemos llevar bajo el brazo— será que median reglas de procedimiento, para producirlas, de carácter distinto. De nuestra foto podemos decir que corresponde a la traza de un acontecimiento real y de una entidad realmente existente en el momento de producirse, de la reproducción de la cubierta del libro no podemos decir lo mismo, lo que no implica supuestos —improbables pero posibles— acerca de que el segundo guarda relaciones de semejanza más acusadas con el modelo que el primero. Nos encontramos entonces frente a una distinción: por un lado “signos de existencia”, por otro “signos de esencia”, derivación del



estatuto semiótico de cada uno de ellos: ícono indicial uno, ícono el otro; la fotografía supone un *contacto*, una contigüidad ausente en la pintura o el dibujo[4] (Schaeffer, 1987). ¿Esta distinción tendrá algo que ver con la risa?

## 2. La amplitud de la cuestión y sus restricciones

Si el problema, en principio, podía resumirse a una pregunta localizable (la que concierne a lo cómico para el caso), es difícil disimular que comprende a otros que lo exceden en magnitud: la fotografía, en sus algo más de ciento cincuenta años de existencia, junto a sus sucedáneos, el cine y la televisión han ocupado en la producción discursiva de la sociedad un espacio protagónico. Esa situación no resulta de un puro impacto de esas técnica sino de su articulación con una multiplicidad de mediaciones sociales: los *medios*; ellos son los que se conjugan para el cumplimiento de ese papel. La fotografía como tal es impensable, en cuanto a la magnitud de su expansión, sin incluir su asociación con los diarios y las revistas, ni pensable tampoco como partícipe en la construcción de una realidad colectiva al margen de esos alojamientos. La visión de la misma imagen en un álbum familiar o en un periódico no son equivalentes, en razón de los vínculos que en uno y otro caso establecen más allá, incluso, de la identidad proposicional con la que puede acompañársela. “Oscar cuando cumplió tres años”, en palabras de mi abuela, ligadas vaya a saber por qué, a la risa o, esas mismas palabras, formando parte de un título en el mensuario de la localidad en que habitaba, al pie de la misma foto. El pasaje de lo privado a lo público que corresponde a ese tránsito *dice* alguna otra cosa, porque lo dice de otra manera. El camino que transcurre de uno a otro estadio articula procedimientos técnicos (el correspondiente a la fotografía con los propios de la imprenta y sus mediaciones sociales) necesarios para que se produzca una cierta acción de difusión y consiguiente alcance, los que dan lugar a que se modifique el universo de las relaciones discursivas; la fotografía del niño se ha situado en un espacio diferente del tejido semiótico, *hace sentido* por y a través de él.

Que alguien se ría frente a ella, en el nuevo alojamiento, es en cuanto conducta, uno de los posibles resultados de ese tránsito, del mero tránsito que, por caso, podría haberse producido —conjeturamos—, en la economía imaginaria de un vecino del lugar que elaboró el paso del tiempo gracias a la indicación de que éste había discurrido, para otro perteneciente a su campo de experiencias y conocimientos. O bien, la risa —otra conjetura—, fue fruto de la sorpresa, para un segundo, por el rictus adulto que altera, a la imprevista, la condición supuesta del gestuario de un (ese) niño.

En un tercero, ese efecto, podría suprimirse si se hubiera consignado al pie de la imagen la leyenda: “Tercer premio del concurso municipal de

fotografía”, junto a otras dos premiadas no satisfactorias para el eventual lector, ignorante de quienes son los circunstanciales modelos.

El ejemplo, plausible, es útil para reafirmar lo señalado: mi abuela, imagen en mano, configura una escena de lectura —a Nicolás Rosa (1992) se debe recurrir para una interpretación que desborda la que aquí proponemos—, apela a un enunciado de otras características, frente a una foto distinta, notando que quien está frente a sus ojos es su sobrino. La afirmación “Oscar... etc.” comporta que la entidad presente se asocia con otra, también presente, pero en la memoria (se rememora) y relaciona con un tiempo más o menos lejano.

El que se ríe, en cambio, frente al rictus sorprendente, recurre a la generalidad “niños”, sin ubicar en un tiempo una entidad precisa. El pasaje de lo privado a lo público que conlleva la situación —dos universos diferentes—, se distingue porque se ha apelado a saberes de orden diverso, que corresponden a clases discursivas asimismo heterogéneas. El que se ríe o frunce el seño por no coincidir con el juicio estético, recurre también a otras, en este último caso es la mediación —un periódico y mención “Concursos”— el que ha definido el vínculo —y la posible “neutralidad” de juicio estético—, en las otras situaciones esta vía interpretativa no se hacía pertinente. Esta *precariedad*, dependencia del modo de inclusión de la fotografía en un contexto *estratégico*, condujo a Schaeffer (1987) a situarla como un “signo de recepción”.

En resumen: la sustancia de la imagen no es, por sí sola, la definitoria del vínculo, el mismo recurso técnico se ha articulado con una mediación social (llamamos a esta articulación *dispositivo*[5]). Los dispositivos puestos en obra pueden, por una parte, dar lugar a condiciones efectivas de percepción (cuerpos en relación a estímulos), mi abuela mirando el álbum familiar no se encuentra en la misma situación que un señor leyendo el periódico y, por otra, a relaciones discursivas diferentes (en presencia o en ausencia). Reírse, frente a una fotografía, no podrá dejar de tener en cuenta estas exigencias que desbordan el puro recurso a *una* —y una sola— técnica.

### 3. Localización y circunscripción de lo cómico

Se hacen necesarios dos comentarios, de orden general, concernientes a cuestiones que, entendemos, han hecho siempre difícil el tratamiento del asunto. El primero corresponde a la definición misma como entidad, lo cómico es un efecto manifiesto en una conducta: si alguien se ríe de algo, advertía Bergson (1900) que esa conducta, para merecer esa calificación debe ser social, comprometer a un conjunto, a más de uno. Reírse comporta siempre un aspecto amenazante: la soledad. Reírse solo, sin

acompañantes cercanos o consignados en algún discurso como partícipes de esa acción, en un pasado lejano incluso (no estamos solos si somos los únicos que nos reímos como espectadores frente a una obra de Molière), nos remite a alguna partícula intransferible —vergonzosa a veces— de nuestra historia. Quien, por infortunio, se libra a la risa junto a otros silentes o ceñudos comete un acto asocial límite, los otros pueden juzgarlo con benevolencia sólo si no se es “de la parroquia” (del barrio, del país, de la misma lengua), de lo contrario la sentencia puede ser implacable: grosería, minusvalencia espiritual o, caso extremo, un defecto grave de salud mental. Sólo una soberbia desafiante u orgullosa nos salva de no sentir, en esas situaciones, la pena del aislamiento. La risa y todo aquello que pueda originarla, entonces, no puede negarse que es *cosa seria* (acompañamos al final de estas páginas como «pieza de convicción» un dibujo de Sempé, el que nos presenta una síntesis ajustada de la cuestión).

Si bien la pequeña historia de Sempé nos muestra el extremo del problema no deja de mostrar el núcleo de la cuestión: ¿Cuándo y cómo decir que algo es cómico? La cuestión reside entonces, para quien se propone estudiarlo, en preguntarse cómo constituir el *corpus* que corresponde a lo cómico o la subespecie «lo cómico fotográfico»; la solución no es otra que empírica, será cómico aquello que nos ha hecho reír junto a otros o que se afirma, de alguna manera, que se lo puede incluir en esa clase, apelar entonces a un supuesto consenso, puesto de manifiesto en algún fragmento discursivo.

A esta dificultad Bergson (2003 [1924]) no era ajeno, en un apéndice a la edición original de 1900, la vigésima tercera, discutió la posibilidad de asignar a lo cómico un carácter esencial y omnicomprendido; reprochaba a Delage (1919), quien proponía: “Para que una cosa sea cómica es necesario que entre el efecto y la causa exista desarmonía”. Tal reproche hacía referencia al método que, a su entender, había sido empleado desde Aristóteles en adelante: “trazar un círculo” y a partir de ejemplos, “tomados al azar” incluirlos en su interior, se podría observar entonces que muchos de los atributos que lo justifican se podían situar también fuera de ese espacio; es posible que se tratase de condiciones necesarias para la inclusión pero no suficientes. Su intento era diferente: a partir de la comedia, la farsa, el arte del clown, determinar el “*proceso de fabricación*” de lo cómico. Si bien notaba que los elegidos presentaban una cierta familiaridad de «tema» que los asociaba, lo importante eran las variaciones, las que podían encadenarse al punto de borrarla; lo importante al fin consistía en que se subsumían en la esfera de lo cómico. No lo molestaba la aparente estrechez del recurso, dado que la extensión de esos procedimientos no tiene contornos definidos: «en tanto que nos gusta reírnos, todos los pretextos son buenos». Pueden observarse, al menos, dos aspectos que

ayudan a la tarea: el primero, que Bergson da lugar en sus observaciones, casi sin excepción, a fenómenos discursivos, tanto por el tiempo como por su «*intención manifiesta*», incluidos en el campo de lo cómico; lo segundo atiende a la localización de *reglas productivas* que hacen posible su «fabricación» —siempre parciales y localizadas—, camino que lo distancia de cualquier definición esencialista.

La primera decisión, anotada por Bergson, la concerniente a la selección de un universo con cierta estabilidad, consenso digamos, opuesta al ejemplo azaroso, no es sencilla de obtener en el universo de la fotografía, será siempre necesario apelar a alguna referencia empírica aunque sea borrosa, difícilmente encontraremos a un Molière, en nuestro camino. La segunda, la vía “productiva”, indica una dirección que Bergson mismo distingue finalmente —comparando—, el recorrido por su eventual contendor, con el suyo: mientras que este último, encerraría a lo cómico en un círculo, siempre insuficiente, aquél siguiendo otra ruta, lo *abrazaría*[6]. En el caso de lo cómico fotográfico abrazamos un cuerpo *precario*[7], en tanto inestable, ¿lo rodeamos del lado de lo que se nos presenta (lo que se encuentra en el espacio plástico) o del lado de lo presentado (lo que proviene de otro espacio efectivo)?

Las cuestiones que surgen de lo que venimos señalando son, al menos dos, las que nos obligan a decisiones: por una parte la de elegir una foto de la cual algo indique que es reidera, más allá de nosotros y, la segunda, que las fotos reideras se presentan en múltiples variaciones, si pensamos en sus tránsitos mediáticos, donde la diversidad no es desdeñable. La primera cuestión no tiene una solución de la que se pueda esperar acuerdo, la segunda, derivada de la primera, exige la aplicación de criterios de clasificación a una suma de variantes que cumplan con el primer requisito, si bien la derivación en estas condiciones será siempre objetable, es posible lograr un acuerdo, al menos, sobre los criterios que dan lugar al ordenamiento. Avanzaremos por pasos. 3. La “fotografía seca”

El primer caso que examinaremos en cuanto a su carácter de posible promotor de la risa se justifica por medio de la inclusión en la clase de las “*funny photography*” según el buscador «Google», propio de la red Internet. Como criterio que permite establecer un distingo con otras es su «aislamiento»; con esto último pretendemos señalar que no comporta otro procedimiento que el recurso a la fotografía «canónica», sin otro tipo de intervención o influencia del contexto más que esa calificación por parte de un operador anónimo.[8] De esta manera establecemos un principio de orden que opondrá este tipo de fotografías al resto, las que incluyen algún tipo de intervención y un *plus* contextual (ej.: retoque de un retrato en una publicación política).



Figura 1, A photograph of Turkish Delight (Female Turkish Van) chewing a brush.



Figura 2, A photograph of a LaPerm kitten painting a picture of itself.

Las figuras 1 y 2 corresponden a las miríadas de fotografías de animales que se incluyen en el universo de lo reidero pero susceptibles de ser incluidas en dos subespecies diferentes: la de accidental en el primer caso y “hecha” en el segundo[9]. Diferencia que puede no considerarse relevante si de fotografía se trata, una y otra son el resultado de un proceso de selección que difiere sólo en el grado de intervención. Finalmente una y otra cumplen con una cualidad de lo cómico señalada por Kant, según lo refiere Freud (1967 [1905]), “el no poder engañarnos más que por un instante”: los gatos no se peinan con cepillos ni pintan al óleo, tal cual nos inducen a pensar por un momento fugaz esas fotos.

El orden de acontecimientos adjudicados a los humanos, peinarse con un instrumento o pintar, no se corresponde con los que realizan los animales, una y otra constituyen series independientes y privativas de los humanos. La interpretación, siguiendo lo que se muestra en la foto, por fugaz que ésta sea, instala la duplicidad: *pueden hacer lo que no pueden hacer* (Pensado en términos del *noema* de la fotografía al que aludía Barthes). Bergson, hace un siglo, había señalado de modo quizá demasiado contundente, que las oposiciones de esa índole constituyen el motor de lo cómico.

Un dibujante, de modestos recursos técnicos incluso, podría ofrecernos una versión de los gatos sin mayores dificultades, ¿qué separaría ese trabajo de las fotos? En principio no serán las cualidades de sustancia, las que podrían exagerar o acentuar algún detalle, hacer por ejemplo al cepillo “más cepillo”. Es posible que esos dibujos induzcan la risa o al menos la sonrisa, la colisión entre las series disjuntas se encuentra igualmente cumplida, la diferencia reside en la fugacidad del engaño, en la *magnitud del instante* a que aludía Kant.

Si por un momento acordamos que la diferencia del presumible efecto se sitúa en ese punto la cuestión se traslada entonces a la condición de fotografía, la que ha capturado un suceso efectivamente realizado por los gatos: empuñar un cepillo o realizar el gesto de un pintor frente a una tela, uno y otro constituyen *momentos decisivos* de un curso de acción que no pueden suponerse como permanentes. De lo que se desprende que las entidades «gatos» se subordinan —sin dejar de ser tales por supuesto— a los estados particulares en que se los muestra. Lo que indicaría que el componente icónico del signo fotográfico se encuentra privilegiado, en tanto habilita la identificación del acto —al igual que en el dibujo— pero se distancia de éste por el papel testimonial que le confiere la dimensión indicial del signo, que adquiere todo su valor para cumplir con el robustecimiento del instante en que se cumple el fugaz engaño.

La calificación de “fotografía seca” con que iniciamos el párrafo procura hacer referencia a lo restringido de los circuitos discursivos que proponen este tipo de organizaciones, los saberes laterales que convocan son extremadamente delgados: en cuanto a la localización temporal ésta es totalmente indiferente, lo único que se indica (y se hace necesario) es que los sucesos mostrados ocurrieron “en alguna parte” y que es suficiente saber —como recurso hermenéutico— que los hombres y los animales no hacen las mismas cosas.

La fotografía seca es una imagen en disponibilidad, se encuentre en Internet en un “banco de imágenes” profesional o en la vidriera de un fotógrafo, lista para ser incluida en una postal, una invitación de cumpleaños o en algún rincón vacío de un medio gráfico necesitado, por apuro, de ser llenado. Brinda como testimonio lo que todos saben, la única sorpresa se origina en la puesta en obra de una técnica que gracias a su acción por un instante lo contradice. Se trata, este caso límite, como genéricamente ocurre para la fotografía, de un *cómico de recepción absoluto*. En cuanto a la adjudicación de “peso a la recepción” se pretende aludir que estará anclada a las estrategias puestas en obra para su circulación: el catálogo de una exposición gatuna o la página de variedades de un semanario para la familia, no asignarán un peso equivalente a los componentes indicial e icónico, lo que modificará la pregnancia del «instante de engaño». En

cuanto a lo de «absoluto», se pretende aludir a la *chatura*, nada hay detrás de la exigua mostración de una diferencia sin conflicto alguno.

El argumento puede robustecerse si se tienen en cuenta los títulos de las fotos: la figura 1 es acompañada por «A brush fetish» y la 2 por “LaPerms are more talented them one might think” (LaPerms es una variedad de gatos), realizando una prueba de conmutación notaríamos, dentro de ciertos límites, su irrelevancia en el efecto.

#### 4. La “fotografía húmeda”

Por oposición a la anterior llamaremos “fotografía húmeda” la que se encuentra saturada (empapada) de referencias implícitas y explícitas que remiten a una circunstancia precisa y única que sólo comparten, con aquellas anteriores, para la constitución de lo cómico el tratarse de un *instante decisivo* para lograrlo.



Figura 3

La relación entre texto e imagen constituye un componente frecuentado y muchas veces central en la comicidad y el humor gráfico, la figura 3 muestra una situación en que esa articulación no tendría una eficacia equivalente si se tratara de un dibujo. La distancia con el dibujo se refuerza por el carácter de captura del *instante decisivo* propio de la «instantánea». No sólo se trata de la particular actividad de un perro, la frecuente situación de echarse sobre su amo, sino que el amo se encuentra en compañía de otra persona, el instante por tanto encarna una fuerte singularidad como tal. A lo que se suma, y no es desdeñable, que la locución escrita agregada

se verosimilice por la acción del personaje que toma la palabra (Hilary Clinton), se presenta hablando con gesto jocosos incluso.

No es necesario comentar el episodio al que se refiere la alusión: “Podríamos llamarla Mónica...”, pero sí señalar que su efecto es tributario de él y que, en consecuencia, de ignorarlo, caduca como composición cómica. El saber mundano se torna en la pieza básica, lo que a la vez revela que sin el componente de *intencionalidad* puesto en juego la fotografía no revela nada por sí sola. Podría intervenir en una composición diferente, guiada por otra estrategia: «El presidente Clinton y su esposa en los jardines de la Casa Blanca», con efectos distintos debido al cambio de género discursivo que comporta.

La *fuerza* de esta fotografía para poder integrar un conjunto cómico reside en su carácter indicial, el *fue así* toma la delantera, isomorfiza por medio de esa evidencia fáctica el acto humano de la historia de Clinton (sabido por los dichos) con el esbozado (supuesto) acto animal, las series disjuntas entran en colisión para precipitar la comicidad, “flechada” por medio de la mención escrita.

Si por una parte algo se muestra, el conjunto humano-animal que configura una escena, susceptible de ser producida por un dibujo, adquiere todo su valor por su carácter indicial y deprime sus rasgos icónicos, no se modificaría si su calidad fuera menor, por la mediación de un teleobjetivo que deprimiera algún efecto de luz, nitidez o profundidad de campo. Variación de propiedades que no hubiera afectado su carácter testimonial, ni perdido las consiguientes marcaciones de espacio y tiempo (la pareja madura emplea cierto empaque diferente para pasear por la Casa Blanca, distinto al empleado en la residencia de descanso, por ejemplo).

La “foto seca” y la “foto húmeda” se oponen por el modo en que los componentes fotográficos y escriturales se asocian para la construcción de lo cómico, lo que corresponde a tránsitos discursivos no equivalentes, que permitiría indicar que se trata de *un cómico de recepción circunstanciado*, distinto del *absoluto* que corresponde a la variedad «seca». La «circunstanciación» no corresponde sólo al conocimiento de una historia (el episodio adjudicado a Bill Clinton), sino también lo que corresponde a una cierta familiaridad con los componentes accesorios que organizan la escena.

## 5. La “fotografía rústica”

La “fotografía rústica” se aleja tanto de la “seca” como de la “húmeda”, no se trata de la captura del instante decisivo de una secuencia de acción sino que su efecto es el resultado de un procedimiento simple y repetible



en cualquier momento y, potencialmente, ser indiferente del modelo, aunque puede potenciarse por el carácter identificado o no identificado del mismo.



Figura 4

Si en cambio de un anónimo se tratase de una personalidad política o artística no se situaría en una posición equivalente, de manera deliberada hemos escogido el *suelo* del procedimiento. La cuestión aquí se desplaza hacia el procedimiento, elemental como hemos señalado, de un acercamiento con una lente que puede ser «normal» o incrementarse la deformación gracias a una sencilla modificación de la óptica. Vista en términos de comicidad se ajustaría a la definición de Aristóteles (2002 [384-322 a.C.]): «consiste en un defecto o una fealdad que no causan dolor ni destrucción», tanto el procedimiento como el efecto no afectan ni al modelo ni a los que lo contemplan.

El saber que aquí se pone en juego es referido al procedimiento: “gracias a un cierto hacer fotográfico se logra la deformación”, saber extendido desde hace tiempo y, en especial sobre la naturaleza del modesto recurso empleado. Como en las “secas”, sólo se convoca, además que lo concerniente a la fotografía (recae en especial en los aspectos referidos al juego con la profundidad de campo), lo referente a la experiencia antropológica: “no hay gente así o, si la hay, en las fotografías son distintos”. No hay momento, ni lugar, lo único es un juego técnico repetible sin fin: “yo o cualquiera puede ser ese”, en lo cómico de la “fotografía rústica” se incluye una dimensión reflexiva. Lo que resta es una indicialidad necesaria y una vicariante iconicidad.

El título de la foto es confirmatorio: “Fisheye lense; man with a funny face”. La indicación de procedimiento que indica la primera parte del título podría modificarse de muchas maneras, no sólo apelando a la óptica (un efecto de luz, por ejemplo), la segunda podría modificarse: “Boy”, “Pibe”,

etc..., lo que no se modificaría es la lógica de construcción de lo cómico. Una clase que podría recibir, entonces, el nombre de: *cómico de recepción simple*.

## 6. La “fotografía larga”: un cambio en los trayectos discursivos.

Lo que denominaremos “fotografía larga” —acercarnos al asunto nos exigirá un excursu por lo serio— se corresponde con una variante que incluye la posibilidad de tránsitos de reconocimiento que exigen (¿necesitan?) recorridos por cadenas discursivas extensas, no quedan acotados por un saber técnico, antropológico o por el correspondiente a un acontecimiento de extenso conocimiento público. Aquello que “alarga la cadena” puede originarse en las cualidades y complejidad del procedimiento puesto en juego, lo que las distanciaria de las “rústicas” o bien, del universo de referencias en el que se incluye —que las alejaría de las “húmedas”—, sólo empapadas por una ocasional sustancia discursiva, aunque podría o no poner en juego el *instante decisivo*. La variante “fotografía larga” podría oponerse, a las tres descritas que se incluirían, teniendo en cuenta la señalada propiedad, en la clase incluyente “fotografías cortas”.

En la clase “largas” por *densidad* de los procedimientos puestos en obra puede incluirse las que ponen en cuestión, el punto de vista del operador y revelan la instancia de producción, por ejemplo:



Figura 5

Sin abundar en el comentario de la conocida foto de Helmut Newton es posible observar la presentificación de instrumentos ópticos, desde la cámara fotográfica a los espejos (el que refleja la imagen y un retrovisor de un automóvil que circula por la calle visto desde una ventana), incluyendo lámpara y los anteojos de uno de los personajes. Lo que sumado induce a

la reflexión sobre las relaciones de lo supuestamente visto por el operador, los incluidos en el cuadro y quien lo contempla, relaciones que remiten a intentos de un orden semejante, tanto a lo largo de la historia de la pintura como a intentos de similar complejidad en instalaciones contemporáneas. Han menudeado y menudean, en torno a esta foto, reflexiones del tipo: ¿Newton ocupa el mismo *topos* plástico que el que ocupa Velásquez en «Las meninas»?; ¿La fotografía permite de una manera más acabada que la pintura revelar su operatoria?; ¿El lugar de los soberanos, pieza central de «Las meninas», lo ocupa el cuerpo en nuestro tiempo?... y así de seguido, el procedimiento puesto en juego por Newton «alarga» la foto.

Así entonces el procedimiento refulege en tanto se tematiza como tal, las dos dimensiones que entraña, la icónica y la indicial, tienen un grado equivalente de peso puesto que se halla efectivamente realizado y, con ese resultado visible, habilita a la expansión discursiva, por medio de llevar al límite sus posibilidades técnicas: la multiplicación de miradas, por ejemplo. Lo que aquí interesa es la mostración de una configuración y no el testimonio de un acontecimiento, el que puede haber sucedido ayer o hace unos años y en cualquier sitio.<sup>38</sup> La otra vertiente “larga”, contrariamente al carácter de mostración —algo que se da a ver con características auto-suficientes como suceso u objeto—, puede poner en juego el testimonio, con las consiguientes tensiones que se derivan de ese estatuto, su necesaria localización (puede ser lo prevalente) y temporalización (que puede ocupar un lugar subordinado pero necesario):



Figura 6

La foto de Nick Ut, tomada en Vietnam (localización espacial) no remite a un acontecimiento particular de esa guerra, la localización temporal, no aporta un dato que modifique el carácter del drama. Cuenta, en especial, el aspecto indicial —el *eso fue*—, pero su alcance se redobla si tenemos en cuenta la articulación: *eso fue así*. El *así* (el aspecto icónico)

opera como modalizador, incluso por su imperfección, el “borrado” del fondo despersonaliza a los soldados situándolos en el genérico: “agentes de la guerra”. Esta última observación comporta una sustitución: “soldados” por “agentes de... etc.”; podría realizarse de la misma manera, una sustitución con lo que se encuentra en primer plano, los niños, también genéricos, por “agentes del dolor”. Víctimas y victimarios ¿directos de la acción de unos sobre otros?, no lo sabemos. Más atrás, en el fondo-fondo de la imagen una humareda oculta y revela, a la vez, el motivo del horror de los niños y quizá también de los soldados.

¿Es acaso la guerra de Vietnam o la guerra? Podríamos imaginariamente interrogar a Nick Ut o bien preguntarle a Helmut Newton, esa bella rodeada de la maquinaria óptica ¿no es acaso la fotografía? Ciertos discursos aportan a estos desplazamientos: encarnan una dimensión de saber que no se corresponde con cursos analíticos, que operan con una relación parte/todo propia de la metonimia, sino al revés produciendo sustituciones sintéticas, propias de las metáforas. La “fotografía larga” parecería tender a esta última modalidad operatoria. ¿Llegados a este punto nos situamos en una frontera?: ¿acaso la que separa al arte de otras prácticas discursivas?

## 7. Cómico y “fotografía larga” (artística, por ejemplo).

La condición de “larga” de una fotografía y su posible vinculación con lo cómico plantea una cuestión de selección, el modo que se articula con una pluralidad discursiva que se traslada según una cadena extensa —o cuenta con la potencialidad de hacerlo—, ¿dónde se detiene u origina la risa?, ¿cómo se desagrega de un conjunto que se nos da como unitario? La selección, entonces, debe cumplir dos requisitos: ser posible de incluir en una clase, la del arte por ejemplo y producir risa. La primera condición está facilitada, al menos por los signos institucionales o los discursos de la crítica; la segunda, en cambio, entraña (lo señalamos al principio) la amenaza de la soledad. Esta “amenaza”, en la circunstancia de selección, para el caso que trataremos puede ponerla de lado por medio de un episodio transcurrido cuando tuve, por primera vez, contacto con “El asado” —fotografía de Marcos López— escogida como referencia[10], gracias precisamente a ese episodio.



Figura 7

Frente a ella me reí, quienes me acompañaban ese día también lo hicieron. Uno de los circunstantes señaló que algo le faltaba a esa obra: según su opinión, la composición debía incluir a un personaje que hiciera el gesto de los cuernos detrás de la cabeza de otro sin que éste último diera señales de percibirlo, eso la tornaría en una “verdadera foto en joda”; otro participante de la reunión opinó lo contrario: ese recurso, arguyó, hubiera sido válido sólo si se modificaban las direcciones de mirada del victimario de ese gesto, lo que le parecía innecesario, no se llegó a un acuerdo a ese respecto.

El propósito que nos reunía junto a “El asado” de López y otras imágenes que aludían a la comida y demás temas alimentarios era el de elegir una imagen para ilustrar la tapa de una revista dedicada a los estudios sociales en ese rubro. La decisión final fue: no incluir el trabajo de López sino la reproducción de un cuadro de Victorica, juzgado como más propicio para la revista, dada la falta de humor y capacidad de juego atribuible al público lector; lo que se juzgó más adecuado al estilo serio, formal y académico de la publicación. Sin palabras, los vacilantes, aceptamos la decisión.

Mi relación con “El asado” no se terminó allí, una de las participantes[11] de un seminario, dictado en Rosario, propuso y realizó una monografía acerca de esa foto, en una dirección que no incluía lo que yo y mis compañeros de la revista habíamos experimentado en el momento de la elección de la ilustración de tapa. Noté, más adelante, que me encontraba en una situación de observación privilegiada, situación que me inquietó (e interesó): el trabajo de López encierra, al menos, atento a lo sucedido, la potencialidad de plurales reconocimientos, del que no se excluye el reconocimiento de un puente de lectura, «puente», no por todos transitado: la risa. A lo que se suma, para algunos también, la potencialidad del escándalo —para los carentes de humor o capacidad de juego— según se había señalado en dicha reunión. Esa diversidad de juicios autoriza a incluirla de manera problemática dentro de las que cumplen las condiciones de: «larga», «cómica» y también «artística».

Si la examinamos aplicando los mismos criterios que en los casos anteriores podemos notar una fuerte preponderancia de la dimensión icónica de la fotografía, la que habilita una serie de reconocimientos que tienden a situar la composición, en su conjunto, en relación con “La cena” de Leonardo[12]. En algún caso tales reconocimientos llegan a la identificación de los participantes, pero sin eliminar el vínculo con el cuadro clásico (se reconoce al conjunto de los que intervienen: artistas cordobeses).

Tal situación de reconocimiento desplaza la mostración de una escena a un testimonio efectivo (tales y cuales, no cualquiera, en algún momento estuvieron juntos para que la foto fuera posible), ese reconocimiento tensa

la dimensión icónica y refuerza la condición indicial. “*Dinámica de recepción*”, esta última, (Schaeffer, J.L.: 1997) siempre potencialmente posible de producirse frente a una fotografía, se trata de la “rememoración” dependiendo, esos reconocimientos, de un saber lateral específico: “sé de quién se trata”, “tengo noticias del hecho”, “forman parte de mis afectos”, etc. Situación de saber *quién es o quiénes son* distinta a la que sucede en fotos mediáticas de personas de fama.



Figura 8

de una significación”, fenómeno que no es sólo propio de la fotografía, es posible seguir su recorrido en la pintura o el teatro.

Estos gestos, agregamos, pueden situarse del lado de la pura indicación de una acción con diferencias de grado: la posición del fotógrafo o de la persona que observa a la modelo no indican, en principio, más que eso; la modelo en cambio, en la foto de Newton se amplifica: *modela* y a su vez indica una cierta constelación de propiedades que se adjudican a ese oficio (belleza, desenfado, entre tantas).

La fotografía “armada” *desrealiza* lo presentado, la observación y siguiente discusión acerca de si se trataba o no de una «foto en joda», cuando el «descubrimiento» de López nos da la pista. Esa variedad fotográfica conlleva la propiedad de «armada», los que la integran miman algún papel que no les es propio, exageran gestos o esbozan un disfraz, llevan al límite alguna significación socialmente reconocible. La comicidad resultante proviene de la colisión entre la serie de conductas o papeles sociales efectivos y los asumidos en la foto. Un clásico de esta variante puede observarse en la figura 8[13], lo que implica siempre la necesidad de un saber lateral, o supuestos al menos, acerca de quiénes encarnan los papeles.

Ahora en cuanto a la cualidad de lo presentado: ¿se trata del *instante decisivo* de algún episodio? Podría afirmarse que no. Lo mismo que podría decirse de la que presentamos de Helmut Newton (figura 5), se nota «el armado», la puesta en escena. No alcanza con *notarlo*, es necesario indicar alguna(s) propiedad(es) que lo hacen posible, las que resultarían de una extensión de lo que Barthes (1961) llamó “foto posada” es decir: lo que remite a la “presentación de un gesto reconocible socialmente como portador

La foto de López se distancia o *cortocircuita* de esa variante en cuanto los participantes no despliegan ninguna conducta ajena al hacer común, comen un asado como se come un asado (justificada entonces —al menos en parte— la posición de quien señalaba que no se trataba de una «verdadera foto en joda», y que era necesario agregar un componente, a su entender crucial, para ser incluida en esa clase). La exageración —tenue— se manifiesta en los componentes alimentarios y los utensilios de la mesa, lo que no la hace recaer sobre los actores, que se atienen a un cierto verosímil social de la comida al aire libre, salvando —lo veremos— el gesto del participante que se sitúa en el centro de la escena.

La colisión de las series nace de la remisión a un clásico de la pintura (a más de uno en realidad, ensombrecidos por la vulgata histórica), lo que no es nada más que una estación en el tránsito semiótico, pues éste se continúa en los evangelios y los respectivos lugares —tanto en la mesa como en la Historia Sagrada—, asignados a los participantes del acontecimiento, según se los identifique o no.

El señalado tránsito —tránsito “largo”— convoca, entonces, un conjunto de saberes laterales que habilitan a una pluralidad de lecturas, de acuerdo con el evangelio que se escoja incluso, pues las descripciones del episodio no son homogéneas. Si la foto *orienta* un curso, el que corresponde a su parentesco con una obra del pasado, lo *comenta* y lo *opone*. Veamos.



Figura 9



Figura 10

La escena, si se presta atención a esta diferencia, da lugar a la construcción del llamado eje y-y (Verón, E.: 1983), que consiste en hacer coincidir los ojos del actor, en la pantalla con los de quienes lo observan; procedimiento aplicado en especial en la televisión, posición que adopta prevalentemente el “presentador” (personaje central del medio, caracterizado por esa relación de mirada, desde los momentos iniciales) o quien toma la palabra de manera protagónica. No debe confundirse esa dirección de mirada con la del retrato, presente desde hace mucho tiempo, en cuanto configuración del eje pero con un estatuto diferente de lo presentado (no se trata de una contingencia sino de una trascendencia, para resumir). Una fuerte alusión entonces, a las equivalencias y disjunciones en cuanto a la composición del espacio plástico y las relaciones que se derivan entre el “adentro” y el “afuera”.



Figura 11

Identidad-disjunción de procedimientos, entonces, puesta en paralelo con la alteridad de los actores y de la escena (los participantes de la mesa del asado no son los apóstoles) en relación con la obra de Leonardo, que se pone de manifiesto a través de un conjunto de *oposiciones en cascada*, que separan a la foto del cuadro. Tales oposiciones van desde la modificación del *instante narrativo*: noche vs. día, interior vs. exterior, hablar vs. comer, prevalencia de la carne sobre el pan, incluso en el repertorio objetual: mantel no mantel, etc.

Resulta de esas diferencias un parpadeo: un tema “alto” o “noble” tratado de manera “vulgar” (la cena de las escrituras y el acercamiento, conflictivo, a la “foto en joda”), o bien la inversa, un tema vulgar tratado con sutileza de procedimiento (el “asado de los muchachos”, ennoblecido por las referencias *comentadas* en la foto, que atienden a una problemática trascendente, en cuanto a la composición del espacio plástico). El requisito solicitado por Bergson de tratarse de acontecimientos absolutamente diferentes que pueden interpretarse a su vez en dos sentidos completamente «diferentes», se cumple. La fotografía, mediante su carácter indicial, re-



fuerza y funda la condición de “acontecimientos diferentes” (sucesidos). Razón para los que se ríen.

Pero si el camino se recorre de lo noble tratado de manera vulgar o bien del tema vulgar tratado con sutileza de procedimiento —en *cortocircuito*—, si se neutraliza la risa se da lugar a lecturas *clausurantes* que eluden el puente cómico: evitando el parpadeo entre el travestimiento burlesco y la parodia[15] y sus posibles desbordes. Razones para no reírse, entonces.

La “fotografía larga” se emparenta con lo cómico, gracias a que media la posibilidad de una disjunción, pero de un tipo particular: nada impide —ni impidió— al dibujo o la pintura fabricar cenas, con muchas propiedades de desvío o de oposición tan o más cuantiosas que las producidas por López, muchas veces más relevantes o acentuadas; pero aquellas carecen de ese instante —señalado por Aristóteles— que corresponde a la “fugacidad del engaño” (pensar un instante en que *es la cena*), es quizá, como para los gatitos (pensar por un instante: *es un humano*) que examinamos al principio, lo que hace a la comicidad fotográfica (una diferencia que emana de la técnica puesta en juego).

La “fotografía larga”, daría lugar, de incluir dos registros en colisión, entonces a un *cómico condicionado*, según “enrute de lectura” se podría agregar: quien cree menos (no se ríe) se pierde algo, la posibilidad de la deriva del sentido que habilita a no detenerse demasiado rápido en una “estación”. La comicidad del dibujo o la pintura, se podría agregar, seguirían otras vías para la risa, dado que la convicción anticipada de las cualidades significantes de sus procedimientos inhibe el instante alucinatorio que evocaba Barthes, no se presta a la “fugacidad del engaño” (la alucinación “*temperada*”: “falsa a nivel de la percepción pero verdadera a nivel del tiempo”: “no está allí pero ha estado”), el abandonarse, por un instante en suma a la creencia, advertida ya por Aristóteles, como requisito de lo cómico.

## 8. Taxonomías.

Hubert Damisch en un prefacio a una obra de Rosalind Krauss (2002 [1990]), retoma sus palabras en las que sitúa a la fotografía como uno de esos objetos que llamamos “teóricos”, la designación corresponde a que en ciertos momentos, tales objetos producen un efecto de *retroacción*, obligan a reconfigurar un campo considerado, hasta antes de su emergencia, como de una topografía conocida. Cita a Louis Juvet quien había señalado que el surgimiento del cine obligaba a hacer la teoría del teatro. Del mismo modo la fotografía exigió repensar la pintura y otros modos de la producción de imágenes.

Puede pensarse que tal reconsideración atendió y atiende, por una parte, a un universo de prácticas especialmente conmovido por esa emergen-

cia, las del arte, donde esa técnica perturba concepciones asentadas, tales como la unicidad de la obra o las asociaciones entre operatoria técnica y artisticidad, tópicos que han merecido, si bien aún no terminados, múltiples aportes y discusiones asociados a reconfiguraciones de las ejecutorias estéticas. Por otra parte, esos debates y modificaciones de la práctica, se encuentran flanqueados por episodios sociales que los acompañan, agigantándose según transcurre el tiempo; no nos referimos a otra cosa que a la presencia de los *medios*[16].

A propósito de la fotografía es posible situar la discusión en un marco restricto (el de la *canónica* y sus variantes vecinas[17]) como alteración de ciertos modos de la práctica de producción de imágenes[18] o como agente *testimonial* del trabajo o de las etapas de ciertas vertientes del conceptualismo, entre otros procedimientos, o bien en un territorio más extenso: el que corresponde a su proyección y prosecución como principio técnico, en las esferas del cine y la televisión: uno y otra, finalmente, se asientan en un principio común, más allá de las trayectorias singularizantes que cada uno de ellos ha recorrido.

A lo que se suma, en momentos más recientes, lo correspondiente a las técnicas numéricas que si bien no alteran las líneas más generales de la operatoria fotográfica introducen variantes que no pueden ser desatendidas (Schaeffer, J.M.: 2001). A este respecto, quizá, sea necesario no dejar de lado que el desarrollo numérico propende a la instalación de modos circulatorios de la fotografía de una magnitud equivalente a la de su incorporación en la prensa en el último tercio del siglo XIX. Vista en este marco amplificado la fotografía como tal interviene en la construcción colectiva de la imagen del mundo y, por consiguiente, de las conductas sociales, las reideras, entre tantas otras. Desplazando —o redituando— a otras prácticas, sus relaciones con los diferentes modos de la ilustración, por ejemplo; vale mencionar el caso de la intervención de la fotografía en la prensa, la que sustituye a la ilustración —a mediados de los sesenta en forma definitiva en nuestro medio—, acantonando al dibujo en la zona del humor. Son estos desplazamientos y resituaciones, las que pueden llamarse *epocales* (pero que el nombre nada soluciona), los que nos han inducido a lo largo de este trabajo a comparar procedimientos propios de la ilustración con los de la fotografía, en razón de que esos desplazamientos no dieron lugar al surgimiento de un «cómico fotográfico» con perfiles propios, tal cual se produjo y no deja de crecer por las vías del otro procedimiento.

Así entendido, carencias de crecimiento a la vista, procuramos construir una *taxonomía provisional* que nos permitiera ordenar las observaciones, adoptando un conjunto restringido de criterios que dieran lugar a *nombres* —que, desde ya, pensamos que no ocuparán otro espacio que el de estas páginas—; del lado de las diferencias que separan a la fotografía de

otros modos de producción de imágenes escogimos: 1. la condición de icono-indicial del signo fotográfico, 2. la posibilidad de registro —no la capacidad de presentarlo— de un “momento” de una secuencia de acción, 3. el empleo o no de recursos modificatorios de un *modelo* (un objeto cualquiera del mundo), por medio de técnicas estabilizadas y repetibles, 4. en cuanto a lo registrado, si se trata o no de una situación o cosa construidos a los fines del registro. Del lado del reconocimiento procuramos distinguir los saberes mínimos necesarios con que debe contarse para *leer*, en cuanto a la producción de lo cómico, una fotografía.

Entre las múltiples dimensiones y variantes que dejamos fuera del análisis, pueden señalarse, en primer lugar, ciertas variantes, no fácilmente ubicables dentro de lo cómico en que participa la fotografía, montajes y trucajes, con finalidades críticas o cercanas y complementarias de la información (ver Carlón, M: 1994, para una exposición pormenorizada). Conectado con esto último puede señalarse otra carencia: el estudio de ciertas variantes de lo reidero: el humor y el chiste, en que suponemos que la fotografía puede participar, asociando o transformando componentes verbales, vecinos en algunos casos a lo que aquí llamamos “comicidad húmeda”.

Al comenzar estos apuntes (creemos adecuado conservar esa denominación más allá de cierta apariencia que puede desdeñarlo), señalamos nuestro propósito de acercarnos al asunto, ignoramos la magnitud de la proximidad que hemos logrado. De lo que sí estamos seguros es que ajustamos un repertorio lexical (ligado a ciertos conceptos) útil para emplear en discusiones en torno a problemas del tipo:

- ¿qué ponemos en esta tapa para hacer reír?,
- ¡Una fotografía “seca”!
- ¿y por qué?
- .....

El ejemplo de diálogo, ficticio pero posible, nos remite a un campo de decisiones irrenunciables: hacer algo (mal o bien a sabiendas o no) con lo que decimos para lograr el efecto que nos proponemos, ligado esto con “la imposibilidad de no comunicar”, situación en que se encuentra cualquiera de nosotros cuando habla, un periódico o la televisión. No es posible entonces, inmersos en la vida social, no decir nada, lo que comporta siempre para personas o entidades (llamémoslo mejor instancias), por las vías que sea (voz, dibujo, fotografía fija o en movimiento) *apropiarse* de lo ya dicho —incluir para hacerlo, en nuestra palabra, un *antes*: un segmento de la lengua, una configuración genérica; aplicar, en suma, un conjunto de reglas, modificar alguna en uso también—. Y, de ese modo *fabricar*, al mismo tiempo, el *propio lugar* y el *del otro*. Pueden llamarse a esos componentes discursivos *enunciador* y *enunciatario* y al proceso que los articula *enunciación*, si se quiere.

La cualidad de los procedimientos empleados en ese hacer (las reglas puestas en juego) para la producción de una imagen, por ejemplo, y de las características de los tránsitos discursivos que incluye para algunos de los registros de lectura —el efecto cómico en nuestro caso—, da lugar a *posiciones*; tanto de la instancia que las produce como de aquellas que reconocen. La respuesta al ¿y por qué? del diálogo ficto no será posible de formular adecuadamente con la sola taxonomía que proponemos, ni con cualquier otra que (seguramente con facilidad) la supere —en el párrafo 2 aludimos a estas cuestiones, ejemplo mediante—, pues se asocia para construir ese lugar con la *atmósfera* que le confiere el sitio donde se asientan (regulan el proceso enunciativo).

La fotografía “seca” del gatito peinándose podrá ser útil en una revista infantil, pero también en una “para caballeros” (los “gatos” en cada uno de esos casos no ocupan lugares equivalentes), con propósitos de indicar cosas seguramente muy diferentes. Barthes, hace largos años, más de cuarenta, refiriéndose a la fotografía precisamente, comentaba esta cuestión, señalando que si efectivamente la fotografía no podía considerarse aislada (buena parte de sus posibles sentidos podían corresponder al periódico, según su ejemplo, donde se alojaran), no puede dejar de ser un objeto dotado de cualidades estructurales autónomas (según el léxico de la época). Es precisamente a esas cualidades a las que procuramos aludir en el curso de estos apuntes, como un peldaño para remontar hacia una respuesta de ese, siempre abrumador: ¿y por qué?

Se nos ocurrió que podía resultar interesante abarcar un amplio espectro: en un extremo los gatitos, en el otro la obra de López; las clases socialmente establecidas en que pueden incluirse, unas y otras, difieren: la de las *banalidades* y la del *arte*. Sin embargo, tanto en las instancias analíticas como en el *consumo corriente* no es posible obviar lo que se deriva, para ambas, de las características del procedimiento técnico puesto en obra para lograrlas.

---

## Notas

1. El asunto no es menor si se piensa que los estudios sobre lo cómico, los del chiste y el humor incluso, se valen para la ejemplificación y no sólo eso, de configuraciones secuenciadas. Las unitarias, me refiero al dibujo de cuadro único y por supuesto a la fotografía, consideradas quizá menores, han sido poco atendidas (Un recorrido: Bergson, H.: 1900 [2003], Freud, S.: 1965 [1905], Simon, J.P.: 1979, d’Angeli, C. y Paduano, G.: 2001 [1999], Pollock, J.: 2003), hacen referencia a lo teatral, lo verbal, el cine, el arte dramático, la literatura (en muchos casos escogiendo en varios de esos campos), los que en conjunto hacen referencias a modalidades que discurren en el tiempo.

La excepción la constituyen los trabajos de Kris y Gombrich (1967 [1952]) y el ya clásico capítulo de Gombrich (1979 [1959]) incluido en *Arte e ilusión*. Dejamos de lado, injustamente quizá, muchos estudios parciales, por el momento nos parece suficiente con este recorrido, para nada exhaustivo, debido a lo que nos interesa señalar, en especial referido a estos últimos autores. El intento de Kris está especialmente centrado en la búsqueda de una explicación

general de lo cómico en el marco de de una reflexión en torno a las actividades artísticas de raíz psicológica, la que incluye tópicos de gran alcance: tal cual la relación entre enfermedad mental y producción estética o las cualidades de la inspiración. Gombrich, por su parte, tanto en colaboración con Kris como en sus trabajos individuales, se centra en sus orígenes y en los modos de despliegue de la caricatura en el ámbito de la práctica general del arte o de algún artista en particular, pero no deja, a través de su tan especial sagacidad de observación, de indicar ciertas configuraciones que en ese rubro lindan con lo cómico.

Lo que concierne a las relaciones entre lo cómico y la puesta en secuencia desbordan los límites de estos apuntes, merecen un tratamiento especial, pues puede suponerse que finalmente este tipo de configuraciones esté siempre presente, organizada por el texto de manera virtual. Una discusión pormenorizada de este tópico deberá, a nuestro entender, incluir de manera protagónica el citado trabajo de Jean-Paul Simon donde se pone el acento sobre lo que concierne a la “puesta en secuencia”.

2. En *La chambre claire* comenta la fuerza y el desarreglo de esta convicción, al límite de la locura, en tanto hasta la emergencia de la fotografía ninguna representación podía asegurar el pasado de las cosas de otra manera que no fuera una sucesión de discursos. Comenta que ella se constituye en una nueva forma de alucinación: «falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo».

3. Empleamos la distinción de Louis Hjelmslev (1971 [1959]) entre *materia, forma y sustancia* donde la materia es el sustrato y la forma las entidades que la modelan, la yuxtaposición de ambas da como resultado la sustancia. Las formas se sitúan del lado de los «códigos» o de las reglas, mientras que la materia del lado de los «lenguajes». El sonido como tal es modelado siempre de alguna manera, por ejemplo, nos encontramos siempre frente a sustancias, aislar la «materia» o la «forma» es siempre un resultado del análisis.

4. La contigüidad a que nos referimos aquí alude al flujo fotónico entre la superficie sensible de la cámara y el objeto que se encuentra frente a ella y no a la referida a la relación entre la instancia que opera, la mano de alguien (o un instrumento) y el resultado de esas operaciones.

5. Denominamos dispositivo a la relación que se establece entre una técnica y una mediación social (un medio). La voz, por ejemplo, una técnica del cuerpo, puede asociarse con plurales mediaciones sociales para su circulación sin modificaciones, por ejemplo: emplearse en el dictado de una clase o en la radio, ser idéntica en cuanto a la sustancia pero los vínculos que se establecen con ella difieren.

6. La diferencia de camino distinguida por Bergson no deja de despertar dudas o abrirse a conjeturas, la interpretación que nos parece plausible y a la que nos atendremos es la que separa a una marcha generalizante de otra particularizante. Ir al encuentro de algunos rasgos que justifiquen, para lo que nos preocupa, la producción de un efecto, sin atender —por un momento— a su extensión o a la existencia de otros que, por otras vías, puedan producir el mismo resultado. En síntesis: el alcance de un abrazo.

7. El término *precario* se emplea en el sentido de Schaeffer (1987), que hace referencia a su inestabilidad. La producción de sentido se liga tanto a sus componentes como a las condiciones “situacionales” donde se incluye. Un retrato, incambiado, puede formar parte de un documento de identidad, estar suspendido en los muros de una galería de arte o en una colección de tipos étnicos cumpliendo papeles diferentes sin necesidad de ser remitido a otra condición que la solicitada para cualquiera de esos otros papeles.

8. Fotografía “canónica” hace referencia al modo corriente, la que se obtiene por medio de luz reflejada.

9. Incluimos las dos variantes para mostrar la diversidad *de grado* que puede presentarse; en éste como en otros casos, por supuesto; lo hacemos en este por tratarse del más sencillo. Los mismos o más extensos límites de las posibles variaciones podrían presentarse en los otros.

10. En la WEB, el sitio de Marcos López suministra argumentos suficientes para incluir a este trabajo dentro de los que corresponden al dominio del arte.

11. La autora del trabajo es Claudia Rivarola quien, al menos según nuestra lectura, se ocupó con mayor cuidado de atender a la comparación, especialmente en cuanto a la configuración de la escena, del trabajo de Marcos Lopez y el de Da Vinci. Culmina en una interpretación global del “Asado”, que no ha formado parte de los propósitos de nuestro acercamiento a esa obra pero al que hemos prestado la mayor atención.

12. No sólo corre por nuestra cuenta el establecimiento de esa relación, plurales discursos de la crítica lo han señalado, lo que legitima ese “alargue” como posible operación de reconocimiento.

13. Se incluyen en la foto Lou Andreas Salomé, Reé y Nietzsche es de 1882. 14. El término *comenta* alude a un modo de la trascendencia textual en el que las relaciones entre el texto fuente y destino son «mudas», no lo nombra sino que alude a él, puede adoptar un carácter crítico. Genette la denomina *metatextualidad* (1982).
15. Se refiere a las oposiciones de Genette (1982), elaboradas para el discurso literario, pero que aquí las retomamos, no sin ligereza, para circunscribir diferencias que será necesario precisar en otro momento. El travestismo burlesco corresponde a las modificaciones de estilo sin modificar el tema; conservando el texto *noble* y aplicándolo a un tema vulgar (de actualidad, por ejemplo), se trata de la parodia. En cambio la adopción de un tema noble aplicando recursos de estilo vulgar daría por resultado el travestimiento burlesco. Los desplazamientos en oponer: *cena sacramental a asado de muchachos*, aplicación o no de recursos metatextuales y sus modalizaciones aportan a inducir una oscilación entre este juego de oposiciones. Parodiar la llamada “Última cena”, no es equivalente a burlarse de quienes —en incommensurable distancia— aspiran a ponerse en ese lugar.
16. Incluimos este tema de manera abrupta a modo de señal, ha sido objeto de vastísimas discusiones entre autores de los alcances, para nombrar sólo a uno, de Walter Benjamin (incluso desde antes del ya largo período que nos separa de la elaboración de sus trabajos), quien prestó preponderante atención a la fotografía. Más allá de las diferencias y los conflictos ha que a dado lugar el papel jugado por los medios existe un acuerdo general acerca de su impacto en el modelamiento general de las prácticas estéticas, y no sólo de ellas por supuesto.
17. Los trabajos de Irvin Penn, comentados por Rosalind Krauss (2002 [1990]), en relación con el empleo de negativos de gran formato y “contactos”, con el propósito de lograr una maximización de los detalles.
18. Un resumen de estos debates, en especial de las relaciones con el conceptualismo se puede leer en Jeff Wall (2003 [1995])

## Bibliografía

- Aristóteles (2002)** *Poética*, Buenos Aires: Quadrata Editor Barcelona: Foto GG rafia
- Barthes, R. (1961)** “Le message photographique”, *Communications* 1, Paris: Seuil  
— (1979) *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris: Seuil, Gallimard, Cahiers du cinéma
- Bergson, H. (2002)** *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Quebec: “Les classiques des sciences sociales” Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>
- Carlón, M. (1994) *Imagen de arte / imagen de información*, Buenos Aires: Atuel, Colección del círculo
- d’Angeli, C Paduano, G. (2001) *Lo cómico*, Madrid: La barca de Medusa, Visor
- Damisch, H. (2002)** “Prefacio” a Rosalind Krauss *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, *Desplazamientos*, Barcelona: Foto GG rafia
- Freud, S. (1967)** “El chiste y su relación con lo inconsciente”, *Obras completas* Tomo 1, Madrid: Biblioteca
- Genette, G. (1982)** *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil
- Gombrich, E.H. (1979)** *Arte e ilusión*, Barcelona: GG Arte
- Hjelmstev, L. (1971)** *Essais linguistiques*, Paris: Les Éditions de minuit
- Krauss, R. (2002)** “Notas sobre la fotografía y el simulacro”, *Lo fotográfico, por una teoría de los*
- Kris, E. (1964)** *Psychoanalytic Explorations in art*, New York,: Schocken Book
- Kris, E. y Gombrich, E.H. (1964)** “The principles of caricature”, *Psychoanalytic Explorations in art*, New York: Schocken Book
- Pollock, J. (2003)** *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires: Paidós
- Rosa, N. (1992)** “Más allá de la fotografía”, *Clic! el sonido de la muerte*, Buenos Aires: La marca, editora
- Schaeffer, J.M. (1987)** *L’image précaire. Du dispositif photographique*, Paris: Seuil  
— (1999) *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil
- Simon, J.P. (1979)** *Le Filmique et le Comique. Essai sur le film comique*, Paris: Albatros
- Verón, E. (1983)** “Il est là, je le vois, il me parle”, *Communications* 38, Paris: Seuil

Wall, J. (2003) “Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, *Indiferencia y singularidad*, Picaso, G. / Ribalta, J (eds.), Barcelona: Foto GG rafia

## Oscar Traversa

Profesor Consulto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Director del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte. Integra, en organismos universitarios y de investigación, funciones de consultor y evaluador de proyectos (CONEAU, CONICET). Dirige y ha dirigido, a partir de 1984, grupos de investigación en las universidades de La Plata y Buenos Aires, financiados por esas instituciones el CONICET y el FONCYT (dirige en estos momentos dos proyectos: en el IUNA y ANPCyT). Ha sido miembro fundador y director de las revistas *Lenguajes*, Cuadernos del CEAGRO y *Figuraciones*, de esta última es actualmente editor. Se formó en Francia, en la EHHSS bajo la dirección de Christian Metz y obtuvo su doctorado en la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Nicolás Rosa. Ha escrito los siguientes libros: *Cine. El significante negado* (Hachette, 1984), *Arte y comunicación masiva* (1996, junto a O. Steimberg), *Cuerpos de papel I* (Gedisa, 1997), *Cuerpos de papel II* (Santiago Arcos, 2007) y compilador junto a O. Steimberg y Marita Soto en *El volver de las imágenes* (La crujía, 2009). Se encuentra en prensa *Inflecciones del sentido* (aparición diciembre, 2010).

otraversa@arnet.com.ar





# La soledad del humor gráfico: Acerca de Bellas Artes de Rep

*José Luis Petris*

---

A través de una lectura del libro *Bellas Artes* del dibujante Rep (Miguel Repiso) se analizan algunas relaciones entre el humor gráfico y la pintura, y se discute la posibilidad que tiene el humor de homenajear a su objeto, en este caso las bellas artes. Se analizan algunos motivos recurrentes en la colección de dibujos que conforman *Bellas Artes* como son los del modelo y del tiempo de trabajo del artista. Se discute también la paradoja que esconden las representaciones realistas pre-fotográficas.

**Palabras clave:** humor - humor gráfico - caricatura - bellas artes - realismo

## **The loneliness of graphic humor About Rep's Bellas Artes**

The text consists of a study of the book *Bellas Artes*, by the sketcher Rep (Miguel Repiso). It analyzes certain relationships between graphic humor and painting and discusses the possibility of the graphic humor to tribute its object, in this case the Fine Arts. It also analyzes some recurrent motives in the collection of sketches included in *Bellas Artes*, as the motive of the model and the artist's working time. The text also discusses the paradox hidden in pre-photographic realistic representations.

**Palabras clave:** Humor- graphic humor-caricature- fine arts-realism

*El Ser que quiso multiplicar su imagen  
no ha puesto en la boca del hombre los dientes del  
león,  
pero el hombre muere con la risa*

Charles Baudelaire,

“De la esencia de la risa y en general de lo  
cómico en las artes plásticas”

¿Puede el humor homenajear al arte? Charles Baudelaire sostiene que la risa proviene de la idea de la propia superioridad del hombre sobre el hombre y sobre la naturaleza. La risa, nos dice, «es satánica, luego es profundamente humana» porque «es esencialmente contradictoria, [...] a la

vez signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita» (1855 [1988]: 28. Es difícil pensar entonces que el humor, cuando provoca risa, pueda reverenciar al arte; tal vez sólo pueda hacerlo si contiene su broma, si sólo va en busca de la sonrisa, la sonrisa que por ejemplo se permite “el Sabio [que] no ríe sino temerosamente” según la forma que recuerda Baudelaire (1855 [1988]: 17). Pero la sonrisa, cercana a la bondad, también a la vergüenza que genera reconocerse con sentimientos de superioridad, y al ocultamiento de la mala fe, la sonrisa entonces como nervio, como mueca, contorsión retenida, tampoco parece un buen camino para el homenaje. ¿Debemos entonces acordar que Rep (Miguel Repiso) en su libro *Bellas Artes* critica al arte?

En el mismo Baudelaire encontramos la disculpa a Rep: “[...] la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa”, “[la esencia de la] comicidad es parecer que se ignora a sí misma y desarrollar en el espectador [...] la alegría de su propia superioridad” (1855 [1988]: 28 y 51). Es decir, siguiendo a Baudelaire, Rep crea con el arte lo cómico, y nosotros sus lectores nos reímos o sonreímos del arte. Es decir, nosotros criticamos al arte mientras Rep lo homenaja. ¿Es así?

### 1. Humor infantil/humor informado



Figura 1. Rep: *Bellas Artes*, pág. 25.

Una primera lectura del dibujo (fig. 1) genera sospecha. El chiste es en todo caso infantil: el modelo se cansa de estar quieto frente al artista que lo pinta. El chiste en esta primera lectura parece accesorio, un remate obligado por el género humor gráfico al que pertenece el dibujo: cumple con la “formalidad” de causar gracia. Pero la gracia que convoca es ingenua. Llama a una sonrisa incómoda, de ocasión. Luego no parece ser esa la propuesta de la caricatura[1].

El enunciatario infantil que construye el dibujo se agota muy rápidamente, y algunos elementos presentes en él lo cuestionan: quien se cansa

es el modelo para el Niño que está siendo pintado; sus palabras lo señalan, dirigen la vista hacia él, y él no es un niño; e interpela a Giotto, a quien individualiza nombrándolo, que apenas se muestra en el margen izquierdo. Podríamos intentar leer como nuevo chiste que un hombre adulto modele como niño, que su pelo en pecho “sirva” a la representación del Niño Jesús, que su fastidio y transpiración a la del amor a la Virgen María, pero no es el grotesco lo que el dibujo de Rep convoca.

Por ejemplo, ¿por qué identificar a Giotto? Se podría responder que para reconocer la obra caricaturizada: Rep nos estaría diciendo así que su modelo es una de las Vírgenes con el Niño que pintó Giotto. No importa cuál, importa reconocer al artista homenajeado. Pero identificar a Giotto di Bondone no es inocuo, tal vea no sea inocente. “Giotto” nos habla de un artista medieval que se diferenció de sus contemporáneos, que obtuvo reconocimiento y fama en vida. Giotto es para algunos historiadores del arte una especie de bisagra entre el Gótico y el Renacimiento. Es quien compartiendo las preocupaciones plásticas de los escultores y pintores del Gótico ensaya la subordinación al motivo único que imperó en el Renacimiento. Cuando en el Gótico la pintura, como la escultura, coordinaban espacialmente figuras que representaban alegóricamente distintos momentos de los relatos bíblicos, Giotto propuso escenas únicas como si estuvieran ocurriendo delante de nuestros ojos: “instantáneas”. Es cierto, no es la Virgen con el Niño que dibuja Rep el mejor ejemplo de ese “Giotto”, pero los modelos de Giotto dibujados por Rep nos recuerdan la novedad de ese “Giotto”. Parecen decirnos que el mundo gótico contra lo que creemos era suma de fragmentos, y que el arte de la época copiaba esa fragmentación; parecen decirnos que Giotto no copió del mundo en que vivía la unidad de escena de sus obras, sino que la construyó, que la inventó.

Sabemos que en el Gótico se recuperó como modelo a la naturaleza, a la realidad, pero no para tematizarlas sino para dotar de dramatismo y “realismo” a las alegorías religiosas. Rep parece recordar ese gesto: su Giotto pinta a la Virgen María estudiando el cuerpo y los gestos de una modelo mujer; pinta al Niño Jesús estudiando el cuerpo y los gestos de un modelo hombre. Por lo tanto, si para la historia del arte Giotto abandonó, como fue dicho, la coordinación plástica de elementos independientes en el espacio de la obra y propuso en su lugar la subordinación de todos los elementos a un único relato del que se muestra apenas un instante, es decir, no sólo estudió la naturaleza para construir dramatismo sino que copió de ella la visión única que podemos ensayar cada vez que la “consultamos”, para Rep es distinto. Para Rep, Giotto inventó lo que nosotros hoy leemos como “realidad” en una época donde la realidad era fragmentaria, fragmentación fielmente, entonces, representada por los artistas de la época. En Rep, Giotto une en sus obras lo disperso del mundo en que vivía.

Adenda. Rep le hace corregir a Giotto los “defectos” de los modelos. La Virgen pintada es más bella que la modelo, el Niño pintado infinitamente más agradable. El rictus del modelo masculino nos hace recordar a James Cagney, que por suerte no se traslada a la tabla a pesar de que el Niño mantenga rasgos de adulto como solía ocurrir en el Gótico. Curiosamente la “Virgen con el Niño” tomada como modelo por Rep, que se cree que fue pintada entre los años 1320 y 1325, no es de las obras atribuidas sin dudas a Giotto, además de que guardada hoy por la National Gallery of Art de Washington ha sido bastante modificada por retoques y restauraciones.

Hemos desmentido al enunciatario infantil que parecía construir el dibujo. En su lugar surge un enunciador conocedor, por lo menos, de la divulgación básica que hace la historia del arte. Pero la operatoria de intercambios entre la “realidad” de la época y su estilo de construcción pictórico y escultórico no es de lectura inmediata. ¿De qué reímos finalmente? ¿De Giotto o de la historia del arte pensada como relato “explicador”/ “justificador” de las obras que perduran?

## 2. El tiempo



Figura 2. Rep: *Bellas Artes*, pág. 36.

El mismo motivo: el tiempo que tarda el artista en concluir su obra (fig. 2). Y ese tiempo devela una de las contradicciones de toda representación “realista” en la pintura: cuando el artista concluye su obra, el modelo ya no es como fue “fielmente” representado.

“¿Qué tal si se apura a terminar con ese cuadro, maestro Canaletto? Le recuerdo que Venecia se hunde 1 cm. por año” le sugieren desde atrás a un Canaletto (Giovanni Antonio Canal), imperturbable, que pinta mientras es “tragado” por las aguas oscuras del Canal Grande de Venecia. Aquí el chiste, la gracia, como con Giotto, parece también agotarse rápidamente.

El artista se toma su tiempo, tarda, y hay quienes se impacientan. Alguien podrá leer en la caricatura una crítica a la “lentitud” de los artistas, otros podrán leer elogio al esfuerzo y tesón del artista, a su paciencia. Pero resulta infinitamente más interesante leer develación de la atemporalidad<sup>3</sup> de la obra, aún o justamente de una de las más “realistas”. (A pesar de que nuestro ojo contemporáneo tuvo su aprendizaje de hiper-realismo durante el siglo XX, sigue asombrando el nivel de detalles de las obras de Canaletto; reproducidas en tamaño media-postal o menor y blanco y negro no pueden hoy dejarse de ver como fotografías).

La atemporalidad de las pinturas “realistas”, curiosa paradoja, es sin embargo su “verdad”. A pesar de copiar la “realidad”, y cuanto con más detalle lo hace, cuanto más tiempo el artista trabaja para obtener un resultado “perfecto”, ese resultado no es fiel a esa “realidad”, es principalmente recuerdo: y sabemos que el recuerdo es realidad alterada. ¿Por qué podemos leer esto en Rep? Porque quien alerta a Canaletto de “que no tiene tanto tiempo”, o no “corresponde que se tome tanto tiempo”, posee un rostro cubista: nariz y ojo al frente, boca hacia atrás. Conocemos esa propuesta cubista: superponer distintas miradas sobre un mismo objeto, miradas desde distintos lugares, en su representación. El resultado son esas formas conceptuales “no realistas”. Luego podemos decir que el dibujo de Rep permite leer una comparación conceptual entre el proyecto cubista que queda expuesto en su materialización y la operatoria de Canaletto que es disimulada por una construcción que da la ilusión de mostrar un instante, instante improbable, imposible de captar por la obra de un pintor pre-fotográfico.

Hay otro elemento que permite sostener esta lectura: aquí la caricatura de *Entrada al Canal Grande, con la Aduana y la Iglesia de la Salud* de Canaletto es más caricatura, más esquemática, que las otras caricaturas de las obras comentadas, homenajeadas por Rep en *Bellas Artes*. Recordando a Ernst Gombrich (1977 [1979]), la comparación de la obra de Canaletto con su caricatura hecha por Rep parece exagerar los dos modelos divergentes para la construcción de mimesis: el detalle y el esquematismo, el estudio del natural y la experimentación. En Rep el esquematismo de la caricatura, evidenciado en la comparación, se presenta como “otra mirada más” del mismo modelo de Canaletto (aunque aquí el modelo ya esté mediado por una representación, la del propio Canaletto). Esta “otra mirada más” permite reflexionar sobre la superposición de miradas del artista “realista” en la construcción de una obra que parece captar un instante, pero que es superposición de fragmentos de distintos instantes. Porque no solamente cuando el artista concluye su obra el modelo ya no es como fue “fielmente” representado, sino que su obra no es fiel en su totalidad a ningún momento histórico de lo representado. Su obra en un exquisito y bello Frankenstein, es como si pudiéramos un retrato fotográfico de nosotros

mismos construido por montaje con una fotografía de nuestros ojos tomada hoy, de nuestra nariz tomada un año después y de nuestra boca un año aún más tarde. Canaletto se convierte así en un exquisito simulador, en un ilusionista cuyo principal trabajo consiste en “borrar” las juntas de las piezas del rompecabezas que arma. Para la pintura “realista”, podríamos entonces exagerar, no es el óleo de Canaletto el material “más adecuado”, tal vez lo sea la técnica del fresco.

Continuemos con la pintura de Canaletto. ¿Qué genera su efecto “fotográfico”? ¿Los edificios representados o los botes, góndolas y barcazas? Aún lejos de la fotografía (*Entrada al Canal Grande, con la Aduana y la Iglesia de la Salud* fue pintada alrededor del año 1730), la obra de Canaletto parece capturar un instante que segundos después se desvanecerá. Pero lo que se llevará consigo esos segundos no son la Aduana ni la Iglesia de la Salud, es ese juego de reenvíos entre las naves y los brazos de sus remeros que señalan lugares y dirigen nuestra mirada. Y sin embargo en Rep no se lo apura a Canaletto por lo que está en movimiento, sino por lo que aparentemente está quieto, pero se hunde: la ciudad. En Rep lo que corre riesgo es la representación de la ciudad material, que es frágil; no corre riesgo la ciudad humana, que se reinventa permanentemente. El dibujo de Rep nos habla así de la ilusión «fotográfica» de eternización del instante que estaría en Canaletto (a la manera del ensayo según Theodor Adorno), cuando *Entrada al Canal Grande, con la Aduana y la Iglesia de la Salud* parece más cercana al «tratado»: develación artificiosa de lo «eterno»[4].

### 3. El modelo



Figura 3. Rep: *Bellas Artes*, pág. 38.

Tomemos un tercer dibujo de Rep (fig. 3). En principio, de nuevo, el mismo motivo: los tiempos de trabajo del artista: “Er... ¿Le falta mucho,

Maestro?”, preguntan los modelos de *La lección de anatomía del doctor Tulp* a Rembrandt (Harmenszoon van Rijn), tapados por moscas, mientras el Maestro pinta. El primer movimiento de lectura convocado se sigue repitiendo: un chiste ingenuo, infantil. El segundo movimiento nos pone de nuevo en el campo de la crítica a la ilusión de instantaneidad construida por el «realismo». Recuperemos nuevamente a Gombrich: la experimentación, nos dice, aparece como inicialmente opuesta al estudio del natural de la pintura, pero «el arte moderno ha descartado las restricciones y tabúes que limitaban la elección de los medios y la libertad de experimentación del artista» (1977 [1979]: 309), experimentación ensayada inicialmente por la caricatura en los márgenes del arte. ¿Podemos leer en Rep no sólo la defensa de la experimentación sino también, y quizá principalmente, la crítica a sólo el estudio de la naturaleza? Pero en el fondo se trata de un juego de espejos porque si la caricatura de Rep «critica» el modelo sólo natural en la pintura, para hacerlo toma un modelo (*La lección de anatomía del doctor Tulp*) que lo aleja de la experimentación pura. Lo que vale retener aquí es que en las caricaturas de Rep, entonces, no sólo se repite el motivo del tiempo, sino también el del modelo.

Aparente digresión: la caricatura de Rep también juega con otra ilusión de Rembrandt, de *La lección de anatomía del doctor Tulp*, su asepsia. La escena de Rembrandt es pulcra, ordenada: no hay manchas, no hay olor. Por el contrario, los modelos de Rembrandt en Rep hienden. El cadáver en Rembrandt es apenas blancuzco, en Rep es amarillento. El brazo abierto en Rembrandt es “irreal” pero “limpio”, en Rep es irreal y extraño; en Rembrandt ese brazo es la anatomía según Leonardo da Vinci, en Rep es extrañamente “electrónico” (¿cableado?). Digresión aparente porque si el “realismo” genera la ilusión de representar un instante, *La lección de anatomía del doctor Tulp* es ilusión también de «belleza», o de «cómoda belleza». El cadáver en Rembrandt es un cadáver bello, y su asepsia se traslada al pintor. En Rep el cadáver modelo se pudre, el taller del Maestro se inunda de moscas atraídas por un hedor del que no puede ser ajeno el Maestro, y sin embargo el artista de Rep pinta orden, pulcritud, irrealidad (¿un robot?), a partir de un modelo que ya no se ve.

Los tres dibujos de Rep comentados repiten el mismo chiste, y no son los únicos en *Bellas Artes* que lo hacen. ¿Por qué la repetición? Tal vez para quitarle a las caricaturas sorpresa, para quitarles gracia, para vaciar de contenido a la gracia remanente, para neutralizarla. Porque de esta manera lo que queda, o lo que queda en primer plano, es la sospecha de que hay otra lectura posible, y no solamente la de homenaje a estos grandes artistas y/o al arte. Obviada la humorada por reiterativa (y por infantil) cobra protagonismo el comentario que parecen proponer los dibujos de Rep. La reiteración de motivos nos alerta, por ejemplo, de una temática recurrente, la apuntada presencia del modelo. A diferencia de *Autorretrato como San*

*Lucas pintando a la Virgen* de Giorgio Vasari, donde el modelo para el artista es la aparición de la Virgen con el Niño sostenida por cinco ángeles, pero no una aparición real sino la representación alegórica de la imagen mental con la que Vasari «representa» a la Virgen en su tela (Bozal 1987: 126), en Rep los modelos, aunque fantásticos, son todos «reales».

En *Bellas Artes* de Rep, Leonardo no compone su «Dibujo de proporciones» del cuerpo humano según Vitruvio como la superposición en una sola imagen de dos posiciones de un hombre con los brazos extendidos encerrado en una circunferencia y un cuadrado, sino que «copia» de la realidad a un hombre que tiene dos pares de brazos y dos pares de piernas (fig. 4). Pieter Brueghel no imagina la escena del *Banquete nupcial* con invitados alrededor de una larga mesa de madera, gaiteros a un costado y sirvientes repartiendo platos de comida trasladándolos sobre tablas, sino que para Rep contrata el servicio y luego lo retrata (fig. 5). René Magritte no reemplaza para su *Golconde* las gotas de una lluvia por hombres con sombrero sino que pinta la lluvia de hombres con sombrero que ve a través de una ventana (fig. 6). ¿Por qué no pueden leerse estas imágenes como representaciones alegóricas de las imágenes mentales de los artistas como en la citada obra de Vasari? Porque incluyen elementos de la cotidianeidad lejanos a la representación: el «monstruo» que pinta Leonardo se retira calzado en uno sólo de sus pies y con dos sandalias más que lleva con dos de sus cuatro brazos; Brueghel debe pagar la adición del servicio que contrató; donde trabaja Magritte hay una gotera por donde caen hombres con sombrero a una escupidera colocada allí para que no «mojen» el piso de madera.



Figura 4. Rep: *Bellas Artes*, pág. 31.





Figura 5. Rep: *Bellas Artes*, pág. 34.

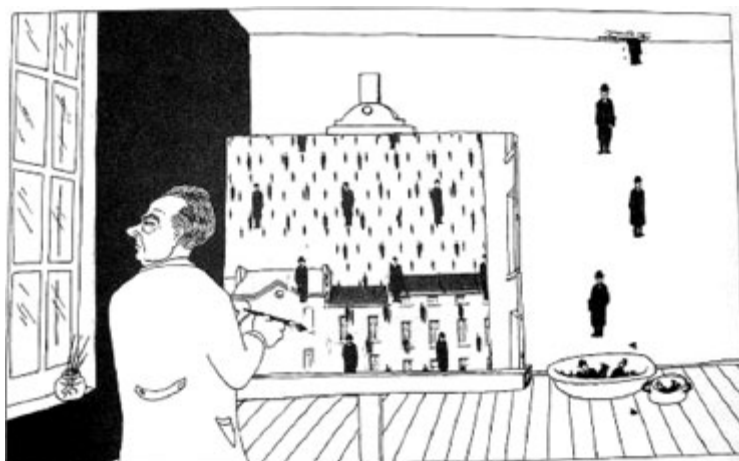


Figura 6. Rep: *Bellas Artes*, pág. 61.

El modelo en Rep parece disputarle creatividad a los artistas. Los artistas en Rep son poco más que buenos copistas, extraordinarios artesanos. No parece haber en ellos inventiva, ocurrencia, sean de épocas clásicas o contemporáneos. Los artistas en Rep son todos artistas “pos-góticos”: se atienen a la realidad, estudian la realidad, pintan la “realidad”. ¿*Bellas Artes* es una crítica de Rep a los grandes artistas?

Aquí también la reiteración del chiste parece agotarlo, lavarle la gracia, quitársela. De nuevo se trata entonces de ver qué queda cuando en las caricaturas de Rep desaparece lo cómico. Y no queda la crítica al artista, queda la crítica a la crítica de arte, la crítica a la historia del arte, cuando ellas buscan razones en la creación. En Rep el arte es un gesto “natural” del artista, es copiar “su realidad”, aunque ésta no exista. Lo que importa del gesto artístico, parece decirnos Rep, es la obra, no su explicación causal. Si no fuera así los dibujos de Rep dicen que Antonio Berni para pintar *Desocupados* no se inspiró en la realidad, sino que sólo la copió (fig.

7). Que Maurits Cornelis Escher no imaginó mundos imposibles en *Relatividad*, sino que sólo copió un mundo imposible pero real en el que vivía (fig. 8). Que Edvard Munch no consiguió por experimentación ese rostro desencajado de *El grito* sino que lo provocó actuando como un degenerado que muestra por sorpresa sus genitales al modelo y que luego sólo lo copió (fig. 9). Y es evidente que estas «explicaciones» de las obras de arte son torpes, ingenuas, obvias, sin interés. No importan. Rep parece decirnos entonces: miremos las obras. Y ese es el homenaje de Rep a las bellas artes: chistes ingenuos que rápidamente se neutralizan para hacer protagonista en sus dibujos no al humor sino a la caricatura de la obra. Caricatura no como exageración sino como esquematismo que nos remite a lo caricaturizado en lugar de opinar sobre él, aunque opine.



Figura 7. Rep: *Bellas Artes*, pág. 113.



Figura 8. Rep: *Bellas Artes*, pág. 62.



Figura 9. Rep: *Bellas Artes*, pág. 54.

#### 4. La soledad del humor gráfico

El humor gráfico es un arte sin obras, sólo con artistas. Gombrich puede proponer a Saul Steinberg como un artista mayor, como un artista de arte mayor (1991 [1997]: 194). Pero lo que entra a la historia del arte es su nombre sostenido por su obra: no entra ninguna de sus obras. Si se reproduce alguna, si se comenta alguna, sólo es en carácter de ilustración de esa obra, no por su singularidad. El humor gráfico sólo entra a la historia de las bellas artes de la mano de algunos de sus artistas, y como sedimento de la obra, completa, de ellos. Paradojal porque esa obra completa está siempre dispersa y nadie se propone reunirla, porque no es su obra completa reunida la que lo convierte en gran artista, sino el efecto de sentido de su obra sólo contemplada en forma incompleta. La obra de arte del humorista gráfico es su proyecto; sus obras sólo valen como ladrillos que hablan de ese proyecto artístico. Quien introduce en la historia del arte al humor gráfico es una especie de arqueólogo, que (re)construye su dimensión artística a partir de sólo tener acceso a fragmentos, a restos.

El humor gráfico puede trabajar con las obras de las artes visuales mayores: la pintura, la escultura. Pero la pintura parece no poder hacer lo mismo con el humor gráfico (tampoco la escultura). Parece sí poder hablar de un lenguaje cercano como lo es la historieta, pero aun cuando lo hace nunca habla de obras puntuales, sino de personajes construidos y sostenidos por la repetición que construye serie: que construye la obra. Por ejemplo Superman. Y si Roy Lichtenstein pintó (como) cuadros de historietas, su descontextualización los hizo hablar de la historieta como lenguaje, no de las obras de las que podrían haber sido extraídos.

Es decir, el humor gráfico puede homenajear a las obras de las bellas artes. Pero de la misma manera que las bellas artes sólo reciben en su seno a los artistas del humor gráfico pero no a sus obras particulares, tampoco las bellas artes parecen poder, o querer, con sus lenguajes homenajear a estas obras particulares (y tampoco, parece, a sus artistas).

*Bellas Artes* de Rep también puede ser leído de esta manera. Como la soledad del humor gráfico que puede homenajear a quien no puede o no quiere homenajearlo. Humor como superioridad para criticar a la historia del arte antes que al arte. Y del lado del arte silencio.

Imagino delante de alguna de las cabezas monumentales olmecas (Veracruz, México) un ejemplar de *Bellas Artes* de Rep. Me gusta imaginar a esa cabeza como representante de las bellas artes (representante incómodo, provocador por su dimensión arqueológica) que contempla el homenaje de Rep, y que calla, pero sonrío, y no se sabe si lo hace por bondad o por maldad.

---

## Notas

1. Humor gráfico y caricatura no son sinónimos. El primero no presupone a la segunda ni la segunda al primero, aunque parece inevitable que los procedimientos gráficos de esquematismo y exageración de la caricatura generen un efecto humorístico. El humor gráfico de Rep que se analiza en este artículo es caricaturesco, sólo por este motivo en su redacción se alternarán los términos pero la propuesta general del mismo es válida, en principio, sólo para el género humor gráfico.
2. Las lecturas que se proponen aquí de *Bellas Artes* de Rep lejos están de pretender conocer cuáles fueron las intenciones del artista. Están habilitadas por la obra, y pueden compadecerse o no con su proyecto.
3. Atemporal como literalmente “fuera del tiempo” y no tanto como trascendiéndolo.
4. La metáfora toma la diferencia señalada por Adorno para el ensayo y el tratado (1954-1958 [1962])

---

## Bibliografía

- Adorno, T. (1954-1958) “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*. Barcelona: Ed. cast. Ariel, 1962.
- Baudelaire, C. (1855) “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas” en *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Ed. cast. Visor, 1988.
- Bozal, V. (1987) *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor
- Gombrich, E. (1959) “El experimento de la caricatura” de *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, quinta edición. Barcelona: Ed. cast.: Gustavo Gilli, 1979.
- (1983) “El ingenio de Saul Steinberg” en *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX cerca del saber y del arte*. Madrid: Ed. cast., Debate, 1991, 1997.
- Rep (2004) *Bellas Artes*. Buenos Aires: Sudamericana

### José Luis Petris

Licenciado en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Semiólogo e investigador, integra las cátedras de las materias «Semiótica de los Géneros Contemporáneos» de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires y «Teoría de los Estilos» del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte. Es autor de *Crónicas y naciones. Estilos de diarios/Estilos en diarios* (1998) y coautor de *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor* (1996).  
joseluispetris@arnet.com.ar

# El reproche de la comicidad. Lecturas sobre dos dibujos animados no infantiles.

Mónica Kirchheimer

---

El trabajo analiza los mecanismos de la comicidad, y de su ausencia, en dos textos animados para adultos: *Bob & Margaret* y *Dr. Katz*. Se describen los mecanismos de la comicidad en dibujos animados y las características de la construcción en ellos de lo infantil, para formular algunas hipótesis sobre manifestaciones de sorpresa recogidas en relación con el hecho de que algunas de las producciones analizadas no provoquen risa.

**Palabras clave:** Dibujo animado, infantil/adulto, comicidad.

## The reproach of comicity. Readings on two non infantile cartoons.

This paper analyzes mechanisms of comicity, and of its absence, in two adult animated texts: *Bob & Margaret* and *Dr. Katz*. The mechanisms of the comicity are described in cartoon and the characteristics of the construction in them of the infantile thing, to formulate some hypothesis on manifestations of surprise gathered in relation with the fact that some of the analyzed productions do not provoke laugh.

**Palabras clave:** Cartoon, children/adult, comicity

*Allí donde el prójimo deja de  
conmovernos, comienza la comedia.  
Y comienza lo que se podría llamar  
“la rigidez contra la vida social”.*

Henri Bergson. La risa.

## Dibujo animado: lo adulto y lo infantil

Actualmente existe en Argentina una oferta amplia de programación televisiva. Como es habitual, se ha destinado a la televisión por cable una cierta especialización temática, la que se traduce en su clasificación (hogar, política, noticias, deportes.). También se define a los canales por universo receptor (mujer, infantil, etc.). Una de las señales, por fuera de las de cine, que resiste esta clasificación temática y/o de universo receptor es *Locomotion*[1]. Esta señal es clasificada generalmente como “animación”. Es interesante el pasaje que evidencia este rótulo, ya que no describe públicos, ni temas o géneros. De lo que habla es de un lenguaje, unos dispositivos de

construcción de imágenes en movimiento, e incluso de unas técnicas[2]. Es probable que la presencia de dibujos animados en *Locomotion* habilite su otra clasificación, oscilante e inestable, la de infantil.

En la televisión argentina los dibujos animados son por lo general “infantiles” y “cómicos”. Esta asociación de lo infantil y lo cómico está fundada en un corpus amplio e históricamente presente de dibujos animados. Sin embargo, en el caso de *Locomotion* encontramos textos que se alejan de ambos cruces. Están —al igual que en otros canales— los *animé*, que se alejan primero de la comicidad, y en segunda medida de lo infantil (los hay eróticos, de acción, etc.). También hay textos que no se encuadran claramente en un género o estilo dentro de este lenguaje no indicial; entre ellos tomaremos los casos de *Bob and Margaret*[3] y de *Dr. Katz*[4].

### **Sobre lo cómico en el dibujo animado**

El dibujo animado es un fenómeno con casi cien años de vida. En esa historia los ha habido de todas las clases, pero su vinculación con lo cómico es fuerte y fundada, por cierto. Entre los dibujos que han habilitado un campo en el cual lo cómico les es propio encontramos los que algunos autores[5] llaman clásicos. Entre ellos encontramos nombres paradigmáticos dentro de los géneros del *cartoon*: Hanna Barbera, Disney, los dibujos de la Warner, entre muchos otros.

El peso de lo infantil en estos textos se encuentra articulado a través de mecanismos de diferente orden: por una parte, relatos en los que la transformación es fuerte y de tipo mitológico (Todorov 1991). Por otro lado, relatos en los que no lo es pero la repetición tiene un lugar central, garantizando cierto esquematismo. Así, los relatos infantiles reúnen estructuras “sencillas”. No se trata de sencillez temática, ni retórica, sino de un cierto *efecto* de sencillez que se construye en la reiteración. Ésta garantiza que lo que debe leerse es lo que se evidencia insistentemente en la/s historia/s contadas.

En los dibujos animados “clásicos” podemos encontrar este sello con variaciones: en aquellos en los que el relato mítico está presente, y es siempre frustrado (*Tom y Jerry*, el *Correcaminos*), pero también en aquellos en los que a pesar de tener un relato más fuerte, éste se secundariza en relación con la construcción de los personajes y situaciones (*Los autos locos*, *Los picapiedras*, *Los supersónicos*, entre otros).

Podríamos decir que en el dibujo animado infantil la condición repetitiva de estos relatos es su sello distintivo. Y encontramos estas recurrencias tanto de episodio en episodio a través de las reiteraciones de secuencias narrativas, como en los que prima una secundarización de la historia en

favor de otras repeticiones (de caracteres y/o personajes, de temáticas, de figuras retóricas, etc.). Por ejemplo, la expansión de la *performance* de un personaje que prima sobre el relato en Bugs Bunny, o la multiplicación inalterada de la secuencia narrativa que encarnan el Coyote y el Correca-minos.

A pesar de afirmar la distinción entre textos animados infantiles y adultos, existe, como señala Oscar Steimberg (2003), un período

“que comienza en los años sesenta y acentúa sus rasgos a partir de los ochenta, [en el que] el dibujo animado recupera (...) algunos de los rasgos de su primera época. Cae el carácter didáctico de la exposición de las historias, vuelve a complicarse la secuencia narrativa con las expansiones no ligadas a la necesidad de su desarrollo y el dibujo no está al servicio del relato como en el período intermedio.” (5)

El efecto cómico presente en los *cartoons* se construye a través de diferentes operatorias. Respecto de la comicidad retomamos algunas observaciones de Henri Bergson ([1899] 2003), que plantea que el terreno propio de lo cómico necesita de una suspensión de las emociones, de la compasión, ya que se trata de una «*insensibilidad* que de ordinario acompaña a la risa. Dijérase que lo cómico sólo puede producirse cuando recae en una superficie espiritual lisa y tranquila. Su medio natural es la indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción” (2003: 13). Lo cómico tiene como característica central el hecho de ser propiamente humano, y el trabajar sobre los mecanicismos, los automatismos, “de lo mecánico calcado sobre lo vivo” (2003: 50), esto es “Dondequiera que hay repetición, dondequiera que hay semejanza completa, vislumbramos enseguida lo mecánico funcionando tras lo vivo” (2003: 34).

Esta idea de Bergson, acerca de que la risa se hace presente junto con la manifestación de una cierta insensibilidad es diferente pero no opuesta de la que Sigmund Freud ([1905] 2000) describe como terreno de lo cómico, en particular del chiste. Sobre las tendencias del chiste explica:

“...es fácil abarcar el conjunto de las tendencias del chiste. Cuando este no es fin en sí mismo, o sea, es inocente, se pone al servicio de dos tendencias solamente que aun admiten ser reunidas bajo un único punto de vista: es un chiste *hostil* (que sirve a la agresión, la sátira, la defensa) u obsceno (que sirve al desnudamiento).» (91)

Estas tendencias son, de alguna manera, compartidas en tanto que el chiste hostil necesita de tres sujetos:

“el chiste tendencioso necesita en general de tres personas; además de la que hace el chiste, una segunda que es tomada como objeto de la agresión hostil o sexual, y una tercera en la que se cumple el propósito del chiste, que es el de producir placer”. (94).

## El dibujo animado infantil

De acuerdo con esto, puede pensarse a partir de Bergson ([1899] 2003) que el efecto cómico de los dibujos animados se funda en la mostración no patética de “las mecánicas” de la naturaleza (gatos vs. perros; ratones vs. gatos), de la corporalidad: contusiones, distorsiones, retorcimientos, etc. Las diversas asociaciones de lo “mecánico sobre lo vivo” que se establecen en el dibujo animado, por el especial tratamiento de la imagen, se alejan de las emociones. Pero también podemos pensar a partir de Freud que en los dibujos animados encontramos chistes que presentan placer porque permiten exorcizar inhibiciones, y que el dibujo nos ubica en el lugar del tercero, compartiendo un compromiso cómplice, por lo que desata la risa.

Los dibujos animados televisivos se sitúan plenamente en el espacio de un entretenimiento cómico. Al respecto, Oscar Traversa (1984) en el análisis de *Popeye* y *Tom y Jerry* señala que se puede “constatar en principio un rasgo común: la agresión corporal y sus consecuencias lacerantes como motivo de lo cómico” (128); de esta manera se habilita el pasaje del espanto a la risa.

El dibujo animado infantil combina procedimientos de mecanización sobre los que lo cómico se instala, a la vez que asume en la reiteración un cierto esquematismo.

Revisemos ahora algunos de los mecanismos en los que el efecto cómico se asienta. Las operatorias que se listan no tienen pretensión de exhaustividad: las hay por un efecto de repetición plena: *Tom y Jerry*, en el que a través de un relato circular[6] se suceden casi sin excepciones las persecuciones, las contusiones, las quebraduras, sólo para recomenzar. Otra forma de la repetición es la duplicación (de personajes, por ejemplo): *Droopy* presenta esta operatoria, duplicando el personaje del perro en múltiples espacios en un mismo momento. Las hay también por dislocación, una de las cuales puede darse en relación con el tiempo; así, *Los Picapiedras* habilitan el contrasentido de llevar una vida industrial en la Edad de Piedra, utilizando «animales domesticados para la calidad de vida prehistórica». Las hay por exageración de rasgos: las hipérbolas que construyen tanto los personajes como las situaciones planteadas, por ejemplo en el *Correcaminos*, que se suman a mecanismos de repetición señalados anteriormente. Las de inversión del orden, en aquellos en los que la situación se vuelve inversa (co-



rredor-corrido; cazador-cazado, engañador-engañado, etc.): *Bugs Bunny*, *El Pato Lucas*, entre otros. Las hay por reificación o personificación, es el campo en el que distintos verosímiles permiten que personajes del reino animal, pero no sólo, sean movidos por características humanas: osos, gatos, perros, ratones, flores, soles, etc. Y viceversa, personajes animados tienen vidas inanimadas. También encontramos mecanismos de enmascaramiento: entendemos aquí aquellas operaciones de travestimiento, en las que los personajes son y no son: *Bugs Bunny* explora en numerosos *cartoons* esta lógica, en la que un «cierre mágico» demuestra que el conejo era en verdad Elmer, y así sucesivamente. El estatuto del «ser y no ser» es lo que habilita este juego especular de enmascaramientos. Pueden encontrarse mecanismos que responden a la lógica de las consecuencias inesperadas, en las que el relato se desarrolla a partir de un hecho en apariencia inocente desde el cual se suceden desmejoramientos *in crescendo*, desmesurados en relación con la causa: *La pantera Rosa*; *El Pato Lucas* son ejemplos claros de estas operatorias.

Si bien decíamos que el listado precedente no tiene pretensión de exhaustividad, sí es cierto que tiene intención de reconstruir las grandes operatorias según las cuales es esperable encontrar en estos textos un efecto “cómico”. Se trata de cómo operan, es decir, del modo mediante el que cada una de ellas instala una regularidad asociada al quiebre de un estado de cosas. Estas operatorias trabajan sobre la yuxtaposición de dos series, una la de lo esperable; la otra, la de su quiebre. Es esta distancia entre lo esperado/esperable y su alejamiento la que puede dar lugar al efecto cómico.

### ***Locomotion, una rara avis***

*Locomotion* es una señal que emite exclusivamente programas de animación. Esto incluye privilegiadamente dibujos animados, pero también animación con plastilina, de objetos. Los textos que incluye son infantiles y no infantiles, dejando un espacio amplio para lo no infantil. En esto consiste la exclusividad del canal, lo diferencia de todos los canales que emiten dibujos animados. Entre los programas no infantiles se encuentran *Bob & Margaret* y *Dr. Katz*.

Según *Locomotion*, la serie *Bob and Margaret* expresa «Lo que 17 años de matrimonio le pueden hacer a tu vida! Un ejemplo perfecto de aquellas parejas que viven dentro de su mundo rutinario. La vida no es más que una larga conversación sobre el tedio de su existencia.»[7]; mientras que *Dr. Katz* «es un terapeuta profesional que tiene como pacientes a una colección de comediantes neuróticos, que utilizan su diván para airear sus

disparatados problemas. Katz también tiene sus propios problemas familiares que terminan siempre por enviarle al bar del vecindario.”[8]

Presentadas así, las series animadas que nos ocupan evidencian su distancia con el universo del *cartoon*, en el que se incluyen entre otros las andanzas de *Tom y Jerry*, del *Correcaminos*, *Los Supersónicos*, *El Gallo Claudio*, etc. En cuanto a su comicidad, el problema presenta algunas aristas que exploraremos a continuación.

### **Algunas lecturas de los casos analizados**

Tanto *Bob & Margaret* como *Dr. Katz* son series animadas que presentan escenas de la vida cotidiana familiar/laboral de sus protagonistas. Si tomamos el molde genérico de textos televisivos, podríamos pensar que “se parecen” a la comedia de situación o *sit com*. Este parentesco puede plantearse por sus características narrativas: principalmente por el carácter a la vez unitario y seriado; por sus características temáticas: el universo de la vida cotidiana; por un tono enunciativo (efecto de las operatorias retóricas y temáticas): un efecto de comicidad. Una extensa producción de dibujos animados comparte esta característica: *Los picapiedras*, *Los supersónicos*, *el laboratorio de Dexter*, etc., dentro de los dibujos animados infantiles; y *El rey de la colina*, *Los Simpsons*, *Padre de Familia*, entre otros, que se alejan de lo infantil. En todos los casos, la tematización de situaciones de cotidianeidad está presente. En nuestro caso, esta tematización se acerca a una caracterización de lo rutinario del matrimonio y del trabajo en *Bob y Margaret* o la cotidianeidad de la consulta del terapeuta, y de su relación con su hijo veinteañero. No obstante, está menos presente un tratamiento que lo acerque a la comicidad. Si bien es cierto que la cotidianeidad y la rutina están presentes, la comedia de situación evidencia estos temas al presentar conflictos ajenos a esa cotidianeidad que es la norma. Tanto en *Bob & Margaret* como en *Dr. Katz*, los quiebres de la cotidianeidad son la excepción. En general el universo abordado es el de un estado poco alterado de la vida cotidiana. Por esto, el parecido de género no alcanza para caracterizar estas producciones. En *Bob & Margaret* y en *Dr. Katz*, a diferencia de las *sit com* animadas o filmicas, no se presenta la comicidad como elemento estructurante, a pesar de que ambas incluyen elementos que mueven a risa.

Respecto de la comicidad como efecto en recepción, encontramos en el sitio web de *Locomotion* algunas opiniones de los espectadores del canal, en las cuales puede observarse bastante resistencia[9] respecto de los programas analizados. Además de las referencias específicas sobre cada uno de los programas, una de las razones del disgusto respecto de estas y otras series animadas es su característica primera de no ser *animé*, cuando la promesa implícita del canal que las emite es la de ser un “*animestation*”.

Examinaremos los comentarios que hablan de los programas y no los que recaen sobre la institución emisora.

Sobre *Dr. Katz* se dice: “es aburrida, muy seria, y ni siquiera haría reír a una hiena”, “Es algo aburrida pero del todo no mala”. La serie también tiene defensores: “Me encanta este programa, tiene un humor inteligente y se enfoca en todos los problemas que sufrimos por ejemplo el tráfico, el horario de tu trabajo, etc.”, “En mi opinión no sólo es una parodia de la vida cotidiana de un psicoterapeuta, sino también trata de la de los pacientes y del ocio, la ironía y el sarcasmo que nos envuelven transformando nuestra vida cotidiana en una pieza de arte digna de contemplar y admirar[10].

Podríamos decir que las objeciones se centran en la ausencia de comicidad, este “no mover a risa” del programa. Incluso entre quienes la defienden encontramos que la característica central de su defensa es la condición de representar la vida cotidiana y convertirse en una herramienta para la reflexión sobre la cotidianidad. Poco y nada responden a la acusación de que la serie de no resulta “graciosa”.



*Dr Katz*

La serie tiene como característica central el volcarse sobre la condición de dibujo animado. Esta característica es compartida por otros dibujos animados. Al respecto Oscar Steimberg (2003) señala que las transformaciones que sufría el *Gato Félix* “ironizaban sobre el dispositivo mismo de la animación: lo mostraban rompiendo a cada paso con el verosímil de la representación hasta el punto de suprimir toda previsibilidad en el relato, sus transmutaciones convertían a la narración en una humorada sobre ella misma” (4).

La condición meta en el caso de *Dr. Katz* la encontramos en los contornos de todo lo que aparece dibujado, con una línea quebrada, no continua, en movimiento. Este tratamiento de la imagen exhibe su condición de dibujo. Más aún, la semantización de la condición “animada” se acentúa por el constante movimiento. Así al movimiento de los personajes en la escena se le suma el movimiento permanente -”temblequeo” de la imagen-

del contorno del dibujo. A su vez, la utilización del color también abona a esta semantización. Sólo están coloreados los elementos que intervienen o “están en funcionamiento” en la escena (en la figura incluida sólo están coloreados los personajes, su vestimenta y el volante): los fondos, los “fuera de foco” están en blancos, negros y grises. Este elemento equilibra de alguna manera el movimiento de las líneas que delimitan los personajes y objetos que componen la escena.

Desde el punto de vista del relato que lleva adelante este dibujo animado, se trata especialmente de la cotidianidad del Dr. Katz: el desayuno con su hijo, Ben; las sesiones con sus pacientes; el relato de los pacientes; diálogos con su secretaria; los insistentes llamados de Ben a la secretaria; y ocasionalmente un encuentro en el bar con colegas.

Podemos decir que los espacios destinados a la risa en *Dr. Katz* se presentan especialmente en los relatos de las fantasías, recuerdos, anécdotas, frustraciones de los pacientes, las que se representan a través de una puesta en imagen del relato en la que predominan las reificaciones, las personificaciones, las condensaciones, los desplazamientos propios de lo relatado. Estos «relatos enmarcados» funcionan como «cápsulas» en las que lo cómico se sitúa, muchas veces encarnado en chistes tendenciosos, según la terminología freudiana. Estas imágenes contrastan por el predominio de color pleno de la escena, con los momentos de «la vida del terapeuta». Cada una de las sesiones se abre y se cierra con una música extradiegética, la que sobre el final del episodio se vuelve diegética a través de la pregunta del doctor Katz: “¿sabe lo que significa la música? Que ha terminado la sesión.” Esta utilización de la musicalización, una vez más vuelve sobre la condición de texto, de construcción. Las operatorias de repetición, de contraste, de “desmecanización” que producen lo cómico se presentan privilegiadamente en el espacio habilitado por la consulta. Lo cómico aparece vehiculizado por los pacientes. Los espacios dedicados a la vida cotidiana del médico: las decisiones que toman con su hijo en



Bob & Margaret

relación con la cena, el fin de semana, las opciones laborales de Ben, las conversaciones entre Ben y la secretaria; no soportan el efecto “gracioso” de la serie.

En cuanto a *Bob & Margaret*, las críticas son las siguientes: “es muy serio, para mi gusto no es gracioso su contenido”, “no tiene humor, es un comercial muy largo y aburrido. Lo único bueno (si es que lo tiene) es que pasa en la madrugada y lo veo para que me dé sueño cuando no puedo

dormir”. “Mi opinión acerca de esta serie es que [es] bastante rebuscada y parcial en muchos aspectos, no termino de entender cómo se pretende agradar cuando el guión es muy particular [y] el código que usan para relacionar los personajes... (sic) Intenté más de una vez encontrar un hilo de entretenimiento pero la verdad siempre me aburre terriblemente y cambio de canal. Seguramente en Inglaterra habrá de haber sido exitosa, pero creo que de ahí no pasa. Conozco muy poca gente que aprecia esta realización y sus descripciones de me parecen bastante ‘naif’ para lo que se espera de una comedia animada.”[11] Se describe a la serie como «soporífera». No se le otorga, como en el caso de *Dr. Katz*, un componente de vinculación con la vida social. Esta serie ni siquiera nos hace pensar. Se le asigna algún humor, ése que no es para latinoamericanos, que es para “ingleses”, identificando con lo inglés un humor “otro” que tiene como característica central el no ser ni ingenioso, ni gracioso, sino seco y distante.

Si uno de los efectos de la comicidad es, como señala Bergson, la risa, podemos ver que estos espectadores de *Locomotion* no ríen con estos textos.

*Bob & Margaret* es un dibujo simple, plano, con poco detalle. Los colores no son modelados ni modulados; los objetos de cada escena son plenamente visibles, no hay juegos de claroscuros, sombras o matices del color. De este modo se presenta un dibujo no realista, en el que los cuerpos no están proporcionados (cabezas y narices grandes, ausencia de detalles y cuerpos esquemáticos). Como veremos más adelante esta caracterización habilitada por el dibujo es la que gana la escena enunciativa.

En este caso, los espacios de la comicidad están aún más reducidos, ya que la historia narrada se centra en la vida cotidiana de una pareja que vive y trabaja en Londres (o en Toronto, dependiendo de la temporada emitida). Bob es odontólogo y Margaret es podóloga. La serie nos muestra a la pareja ejerciendo la profesión, pero también nos muestra las salidas de la pareja, los cumpleaños, la visita de los parientes, los “eventos” a los que la pareja debe asistir (congresos o premios), la cena con amigos, las vacaciones. La serie está volcada, como otras, sobre la vida cotidiana de los personajes. En estos pasajes ocasionalmente se hacen presentes los chistes o los contrastes entre esta pareja sin hijos y con dos perros y otras parejas con hijos, con vidas más excitantes, con futuros más promisorios. A Bob y a Margaret les pasan cosas como estar demasiado tiempo en el hipermercado, haber dejado a los perros en el automóvil, y que en ese rato, los visitantes del hipercomercio se horroricen por el hecho de que los animales estén siendo *maltratados*; todo finaliza con unos empleados que sueltan y alimentan a los animales, y les cobran por atender a los perros. Historias que se centran especialmente en el matrimonio, con privilegio en

las diferentes situaciones en las que los protagonistas se encuentran, por lo general, descolocados.

### ¿De la comicidad al humor?

Tanto en *Bob & Margaret* como en *Dr. Katz* encontramos que los espacios de la comicidad están reducidos. La comicidad no estructura los textos, como en otros, ni recae sobre los personajes centrales, que soportan una mirada especialmente descriptiva, vinculada con la rutina de la vida adulta. En estos casos toman la escena lo banal de la vida cotidiana, la conversación insignificante que se mantiene cotidianamente, la repetida escena laboral. Las tematizaciones soportadas por dibujos privilegian un universo, si se quiere, realista. En estos casos, el verosímil que los gobierna es el de la vida social, lo que se espera debe ser mostrado de un matrimonio de profesionales, de personas de más de cuarenta años sin hijos; o de la compleja relación de un padre y un hijo que no encuentra su rumbo. Esta suerte de temas realistas se asienta en la utilización por parte de los dibujos de una «mirada fílmica»: se privilegian mostraciones propias de lenguajes indiciales, por sobre otras habilitadas por el lenguaje del dibujo animado. Esta “mirada fílmica” es quebrada en el caso de *Dr. Katz* en los relatos de los pacientes, en los que el dibujo explora y explota las posibilidades del lenguaje.

Si aceptamos la pregunta que se formula Umberto Eco ([1983] 1992) acerca de que “el problema [de la comedia] no reside (solamente) en la transgresión de la regla y en el carácter inferior del personaje cómico, sino en la pregunta siguiente: ¿Cuál es nuestro conocimiento de la regla violada?” (370), podemos ver que en el privilegio de una mirada descriptiva, lo que se aleja es esa trasgresión y lo que se evidencia es un estado de normalidad poco perturbado. En este sentido, los textos analizados sólo evidencian “lo que conocemos de la regla” alejando el quiebre. No hay regla violada, o al menos, no fuertemente. Es siempre una suerte de oscilación entre la torpeza y la inocencia, que parece no alcanzar para la risa.

El reconocimiento que se presenta en el foro de televidentes no lee chistes con tendencia hostil en los textos, así como privilegia una lectura en la que no hay regla violada, sino más bien un privilegio de estructuras narrativas por sobre la construcción de personajes, con débiles recurrencias retóricas en detrimento de las fuertes insistencias temáticas. Son estas acentuaciones las que alejan a las series del efecto de comicidad, y habilitan las lecturas de “directa al cerebro”, “humor intelectual” que se presentan en el foro de *Locomotion*. Y allí los comentarios evidencian la sorpresa por parte de lectores acostumbrados a ver dibujos no cómicos.

¿Por qué? Algunas hipótesis: el carácter de la animación privilegiada por los corresponsales citados se asocia con el dibujo animado cómico.

Es decir, un estilo de dibujo que apoyaría la expectativa de comicidad, la que al ausentarse generaría «ruido». La distancia entre lo infantil y lo adulto, encarnado en verosímiles sociales, que se suma a la enunciación descriptiva, vuelve *poco dinámicos* los textos, que insisten especialmente en situaciones que no hacen avanzar el relato, y privilegian sus momentos catalíticos. Otro de los elementos a destacar es el de la construcción de una enunciación distante. Se acerca más a la figura de un descriptor que a la del narrador, lo que es inhabitual en este lenguaje. Esto es, se construye un narrador más preocupado por describir las vidas de los personajes en sus detalles que por contar la historia de los personajes. En el caso de los dibujos animados televisivos hay una insistencia fuertemente instalada de textos narrativos. Esta enunciación se aleja de la dominante.

Decíamos que la sorpresa que encontramos entre los televidentes se basa en el debilitamiento de la comicidad. En el caso de *Dr. Katz* está reducida a unas cápsulas y en el caso de *Bob & Margaret* está ausente. A diferencia de otras series animadas, éstas no construyen una enunciación cómica. El encapsulamiento en el caso de *Dr. Katz* produce contraste entre los momentos en los que el relato de la vida cotidiana del analista se suspende y se expande el motivo de la sesión. Es en ese motivo en el que la comicidad se asienta a través de dispositivos temáticos y retóricos propios del dibujo animado como lenguaje.

Diferente es el mecanismo presente en *Bob & Margaret*. Aquí puede pensarse en un desplazamiento hacia el humor en los que la pareja o cada uno de los miembros se encuentra —como a cualquiera le hubiera sucedido en una situación similar— en un espacio en el que se “tematiza o manifiesta en principio un sufrimiento, una ofensa recibida del mundo exterior. El efecto placentero (...) devendría de un ahorro en emoción, al subordinarse la ofensa al principio del placer a través de la confirmación, mediante el acto de humor, de la ‘grandeza’ del yo”. (Steimberg 2001: 103). De esta manera encontramos un pasaje de la comicidad al humor, en el que “el chiste” radica en la evidenciación que la pareja protagónica realiza sobre “su grandeza”.

Pero sobre todo el hecho de que se hable de la falta de risa, de una ausencia de comicidad, habla de un estado del lenguaje del dibujo animado televisivo en el que la recurrencia de la comicidad es dominante. Y en esto radica especialmente el “horizonte de expectativas” que se asocia a estos programas, por el hecho de ser dibujos animados y de ser televisivos. De este modo, la comicidad está más sugerida por su emplazamiento que por las propiedades textuales presentes en las series.

## Notas

1. *Locomotion* comenzó su transmisión en 1999, en Argentina esta señal se ha ido incorporando entre los sistemas de cable. En el 2002 todas las empresas de televisión por cable la ofertaban.
  2. Sobre el dibujo animado Lotman (2000) afirma que “Una propiedad de partida del lenguaje de animación consiste en que éste opera con signos de signos: lo que pasa ante el espectador en la pantalla es una representación de una representación. Además si el movimiento duplica la capacidad de producir ilusión de la fotografía, la propia fotografía duplica la convencionalidad del cuadro dibujado. (...) Así pues, al espectador se le propone no una imagen del mundo exterior, sino una imagen del mundo exterior en el lenguaje (...)”. (139-140)
  3. *Bob & Margaret* es una serie animada coproducida entre Canadá e Inglaterra, de 52 episodios realizada por *The National Film Board of Canada and Channel 4 Television in the U.K.*, © Nelvana Limited.
  4. *Dr. Katz* es una serie norteamericana animada que se emitió entre 1995 y 2000, Comedy Partners, Popular Arts Entertainment, Tom Snyder Productions, and Comedy Central.
  5. En estos casos se trata tanto de autores que desarrollan manuales para la realización de dibujos: Tietjens (1979), Taylor (2000); como otros que analizan esta historia: Cairo, Rotundo y Moyano (2000).
  6. Retomamos aquí el análisis sobre la particular forma del relato circular en *Popeye* y en *Tom y Jerry* que realiza Oscar Traversa (1984).
  7. Las citas han sido extraídas del sitio web del canal *Locomotion* Octubre 2004.
  8. Las citas han sido extraídas del sitio web del canal *Locomotion* Octubre 2004.
  9. Si bien consideramos las opiniones vertidas en la página web, no las consideramos ni únicas ni mayoritarias, sino simplemente inspiradoras como lecturas de los textos analizados.
  10. Las citas han sido extraídas del sitio web del canal *Locomotion* Octubre 2004.
  11. Las citas han sido extraídas del sitio web del canal *Locomotion* Octubre 2004.
- 

## Bibliografía

- Bergson, H.** ([1899] 2003) *La risa* Buenos Aires: Losada.
- Cairo, G.; Rotundo, B. y Moyano, R.** (2000) “Análisis de contenido de los dibujos animados” en *Informe Dibujos Animados COMFER*. Buenos Aires: COMFER.
- Delgado, P.** (2000) *El cine de animación*. Madrid: Ediciones JC.
- Eco, U.** (2002) “Lo cómico y la regla”, en *La estrategia de la ilusión* Buenos Aires: Editorial Lumen/Ediciones de la Flor.
- Freud, S.** ([1905] reimpresión 2000) *El chiste y su relación con el inconsciente*, en *Obras completas* Tomo VIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lotman, J.** (2000) *La semiosfera. Tomo III Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Frónesis. Ediciones cátedra.
- Steimberg, O.** (2001) “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *SyC* Número 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- (2003) “El fin de la sencillez. Sobre el pasaje del humor visual al de la imagen móvil”, *Revista Galaxia* Nº 5. Sao Paulo, Brasil: PUC. Abril.
- Taylor, R.** ([1996] 2000) *Enciclopedia de técnicas de animación*. Buenos Aires: Editorial Isla S.R.L.
- Tietjens, E.** (1979) *Así se hacen películas de dibujos*. Barcelona: Parramón Ediciones.
- Todorov, T.** ([1978] 1991) “Los dos principios del relato”, en *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.
- Traversa, O.** (1984) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

### Mónica S. Kirchheimer

Licenciada en Ciencias de la Comunicación UBA. Docente del Instituto Universitario Nacional del Arte y de la Universidad de Buenos Aires. Ha participado y participa como integrante de investigaciones en el marco del IUNA y de la Universidad de Buenos Aires, y ha publicado artículos en el campo de la semiótica de los medios masivos.

E-mail: monicak@mail.fsoc.uba.ar



## *Recorridos*



Walter Benjamin: crítica y verdad.  
**Sobre El concepto de crítica de arte  
en el Romanticismo alemán**

(Barcelona: Península, 1988. Reedición: Península, 2003)

*Miguel Vedda*

---

1.

En un pequeño libro publicado al cumplirse los cien años del nacimiento de Benjamin, Hans Mayer describió el estudio *Sobre el concepto de crítica de arte del romanticismo alemán*, no sólo en términos positivos, sino además con un lenguaje exaltado; luego de calificar al libro de “obra maestra”, sostiene: “La Facultad de Filosofía [de Berna – M.V.] debe de haber percibido lo inusual de este primer escrito [...]. Fue una sensación en la capital suiza” (Mayer, 1992: 29). En realidad, la repercusión que llegó a tener la tesis a partir de la segunda mitad del siglo XX —y de la cual ofrece un entusiasmado testimonio el comentario de Mayer— contrasta de manera notoria con la escasa atención que despertó en el momento de su aparición. Solo dos reseñas se publicaron sobre este breve estudio, separadas entre sí por un intervalo de tres años; y aun cuando las valoraciones fueron, en ambos casos, muy positivas, los críticos no acertaron a percibir en qué consistían la novedad o la importancia genuinas de la obra. Por lo demás, la primera edición contó con un número particularmente exiguo de lectores; la mayor parte de los ejemplares —la edición total, al parecer, fue de entre 1.000 y 1.200 copias— fue destruida por un incendio en el depósito de la editorial; el resto comenzó a venderse a partir de la segunda mitad de los años treinta.

Cabe indicar que el propio autor mostró, desde un principio, un interés más que moderado en la realización de la tesis; en buena medida, a raíz de su usual escepticismo ante el éxito externo —títulos, distinciones— y, en especial, por su antipatía ante las peculiaridades del trabajo académico. De hecho, ya la decisión de matricularse en la Universidad de Berna, durante el semestre de invierno de 1917-1918 —después de haber dudado en inscribirse en Basilea o Zúric— estuvo orientada por la voluntad de encontrar el lugar en el que fuese posible obtener más rápidamente la promoción, a fin de poder entregarse luego, según sus propias palabras, a la “verdadera investigación”. Esta determinación de arreglar prontamente cuentas con el mundo académico lo convenció a Benjamin de la conveniencia de encontrar tan pronto como fuera posible un tema para la disertación. Inicialmente había pensado en estudiar la filosofía de la historia en Kant, pero luego rechazó esa posibilidad, en vista de las dificultades intrínsecas del tema. Ninguna de las lecturas que lo habían interesado durante el tiempo inmediatamente anterior —Platón, Kant, Nietzsche, la escuela de Marburgo, Husserl— parecía ofrecer una materia apropiada para su tesis (Brodersen,

1990: 114); en una carta a Scholem de comienzos de 1918, dice Benjamin: “Una terrible turbación me produce mi trabajo de doctorado. Esta situación totalmente desesperada de la universidad actual. Mis propios pensamientos no se encuentran todavía maduros, y no quiero dedicarme a un trabajo histórico cualquiera... ¡Y si alguno me lo proporcionara! Y además lo único posible — escribir aquí, en conexión con algún docente, algunas páginas buenas y bien fundadas—me parece justamente imposible.” (Benjamin, 1978: I, 169)

En la primavera de 1918, Richard Herberitz aceptó a Benjamin como doctorando, aun cuando éste no contaba todavía con un tema de trabajo. Pero, finalmente, el tema apareció: la ocupación exhaustiva con la filosofía de Kant lo condujo, al parecer, a retomar temas vinculados con la filosofía romántica del arte que ya habían despertado su interés en Munich. Tal como el propio Benjamin le dice a Scholem, el trabajo habría de estar dedicado a indagar “los fundamentos filosóficos de la crítica de arte romántica”; y agrega:

“Sé decir algo sobre este tema, pero la materia se revela enormemente áspera cuando trato de extraerle lo más profundo, y una disertación demanda indicaciones de fuentes que, con relación al romanticismo, en lo que concierne a algunas de sus tendencias más profundas, son difíciles de hallar. Me refiero a su importante coincidencia —históricamente fundamental— con Kant; podría evidenciarse que, en ciertas circunstancias, es imposible conceder a tal coincidencia un modo de manifestación ‘doctoral’. Por otra parte, el trabajo, en el caso de que pueda ser realizado, me permite aquel anonimato interno que necesito asegurarme en toda tarea efectuada con tal fin. Quiero hacer el doctorado, y si esto no ha de ocurrir, o al menos no aún, ello sólo tiene que ser la expresión de los más profundos obstáculos.” (Benjamin, 1978: I, 188)

Entre los principales esfuerzos de Benjamin se encuentra el de establecer una avenencia entre sus intereses filosóficos más legítimos y la atención a los cánones del trabajo académico. En qué medida el propósito ha ido lográndose en el curso del trabajo, es algo que se pone de manifiesto medio año después, en una carta a Ernst Schoen del 8 de noviembre:

“Mi trabajo con la disertación, aun cuando no lo haya emprendido sin una motivación externa, no es tiempo perdido. Lo que aprendo gracias a ella —esto es: un atisbo acerca de la relación entre una verdad y la historia—, ciertamente que aparecerá en la disertación expresado en la menor medida posible, pero es-

pero que resulte perceptible para lectores inteligentes. El trabajo trata acerca del concepto romántico de crítica (de crítica de arte). A partir del concepto romántico de crítica ha surgido el concepto moderno de crítica; pero, para los románticos, la ‘crítica’ era un concepto totalmente esotérico que, en lo que atañe al conocimiento, se basaba en presupuestos místicos y que, en lo que respecta al arte, contiene dentro de sí las mejores percepciones de los poetas contemporáneos y posteriores: un nuevo concepto de arte, en muchos aspectos el nuestro”. (Benjamin, 1978: I, 202 y s.).

En ese momento, todavía no había comenzado a trabajar con el texto, pero las tareas preparatorias se hallaban “bastante avanzadas”. El 7 de abril de 1919, vuelve a escribirle a Schoen para informarle que el trabajo ya ha sido concluido; según se lee en dicha carta, Benjamin sentía haber alcanzado el propósito central de la tesis —mostrar la “verdadera naturaleza” del Romanticismo alemán—; sólo que, en vista de los condicionamientos académicos, el objetivo únicamente había podido desarrollarse de manera indirecta, ya que “[...] no podía aproximarme al centro del Romanticismo, al mesianismo, como tampoco a cualquier otra cosa que me resulte sumamente actual, sin dificultarme la posibilidad de alcanzar esa exigida disposición científica, complicada y convencional, que distingo de la genuina” (Benjamin, 1978: I, 208). Entre abril y mayo, Benjamin concluyó la versión que presentó, finalmente, en la Facultad, y se preparó para el examen de doctorado, que tuvo lugar el 27 de junio. El examen fue aprobado con una calificación de *summa cum laude*; la tesis fue publicada en 1920 por la imprenta de Arthur Scholem, el padre de Gershom —el amigo de Benjamin y acreditado estudioso de la mística judía—1.

## 2.

A la hora de considerar la tesis, cabría preguntar cuáles son sus aspectos sustanciales, y en qué medida ellos se vinculan con algunos de los elementos más significativos de la posterior filosofía benjaminiana. Con relación a estos dos puntos, es pertinente destacar la importancia que en el tratado de juventud posee el propio concepto de crítica; concepto que, en el caso de los románticos, se encuentra fundado en puntos de partida epistemológicos, sin los cuales resultan incomprensibles, por ejemplo, la obra crítica de Novalis o la de los Schlegel. Benjamin señala que el punto de partida para dicho concepto se encuentra en las consideraciones fichteanas acerca de la reflexión; de acuerdo con Fichte —y este planteo aparece ya en la primera versión de la Doctrina de la ciencia (1794)—, la acción [Tathandlung] del yo implica la coincidencia de pensamiento [Denken] y reflexión [Reflexion]: el campo de la actividad subjetiva es, pues, el de la reflexión que pone, o el de un poner reflexivo, en el cual el yo, a través de

la imaginación, se coloca a sí mismo exteriormente como una objetividad, como un “no yo”; interviene, entonces, la razón para incluir ese no yo objetivado dentro de la subjetividad; sólo que, en una tercera instancia, este yo de segundo grado (en el que se haya integrado el no yo anteriormente puesto como antítesis) postula otro no yo, con lo cual el ciclo vuelve a iniciarse. En teoría, este proceso se detiene en cuanto la actividad de poner es reconducida al yo absoluto, en el cual coincide con la reflexión, y tiene lugar la representación del representante; pero en la praxis, el proceso se reproduce ad infinitum. Empeñado en encontrar un tipo de actividad en el cual la autoconciencia se presente en forma inmediata, y no deba ser generada a través de una reflexión infinita, Fichte lo halla en el pensamiento, concebido como intuición: “En esta autoconciencia, en la cual coinciden intuición y pensamiento, sujeto y objeto, la reflexión es conjurada, capturada y despojada de su infinitud, sin ser aniquilada por ello” (Benjamin, 1988: 49).

De estas dos modalidades de la acción fichteana, el concepto de posición [Setzung] habría de convertirse, según Benjamin, en principio fundamental de la dialéctica hegeliana, en tanto el Romanticismo pondrá toda su atención en el concepto de reflexión. Así, Friedrich Schlegel encontrará productiva la propuesta fichteana de ver en la reflexión una realización a través de formas, en la cual, tal como señala Sven Kramer,

[...] cada reflexión conlleva una transformación de la forma inicial. Esta transformación puede continuar tendencialmente hasta lo infinito. A esta comprensión de la forma, como a las concepciones acerca de la inmediatez del conocimiento y de la infinitud de la reflexión, se remontan los románticos, si bien la infinitud no es, para ellos, tanto una infinitud del progreso [...] como antes bien la infinitud de las interrelaciones posibles de la reflexión (Kramer, 2003: 43).

Benjamin precisa la distancia que separa a los Románticos de Fichte diciendo que, en éste, la reflexión se desarrolla dentro del yo, que pone su objeto; en aquéllos, en cambio, la conciencia es un “sí mismo” [Selbst]; si para el autor de la Doctrina de la ciencia la reflexión se vincula con el yo, en el Romanticismo lo hace con el acto de pensar. De ahí que, para Friedrich Schlegel, ya no se trate —como en Fichte— de postular una intuición intelectual capaz de engendrar su objeto, sino de una reflexión que produce su forma. No se plantea aquí una distinción —y una interrelación— entre sujeto y objeto, sino la existencia de un medium en el que se despliega la reflexión, y donde todos los elementos (desde la naturaleza inanimada al espíritu) establecen una multiplicidad de interrelaciones; el movimiento dentro del medium de la reflexión es, precisamente, aquello que Novalis

designa como romantizar [Romantisieren]. Es revelador que el término *medium* no aparezca en la obra de los románticos, y que tenga su origen en la teoría lingüística benjaminiana —tal como se había desarrollado ya en el artículo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, compuesto en Múnich a fines de 1916—. Lo sustancial es que el término indicado es propuesto aquí como basamento para la construcción del concepto romántico de crítica, ante todo en vista de que, según Benjamin, en F. Schlegel el arte constituye el *medium* de reflexión fundamental. Dentro de ese *medium* conviven tanto la obra como su crítica: ésta complementa a aquélla, al incorporar la reflexión; de ahí que la crítica no sea un juicio externo sobre la obra de arte, sino “consumación, complementación, sistematización de la obra” (Benjamin, 1988: 117). Esto equivale a decir que la recepción no constituye un elemento externo a la obra; por el contrario, representa una suerte de experimento, cuyo sujeto no es el crítico, sino el propio producto artístico; no se trata de reflexionar sobre una obra que se dirige a un producto ya terminado, sino del desarrollo de la reflexión en el *medium* del arte. En este contexto debe entenderse la afirmación según la cual la crítica, al juzgar la obra, no es otra cosa que la autoevaluación por parte de ésta.

Benjamin señala —por momentos, interpretando en forma un tanto libre o forzada algunos pasajes de Novalis o F. Schlegel— que el Romanticismo desvió la crítica desde la consideración hacia el autor o hacia la poética normativa, para centrarse en la reflexión sobre las leyes formales que radican en el interior de la obra; de esa manera, los románticos se habrían constituido en primeros y principales defensores de la autonomía artística. Este énfasis puesto en la obra autónoma no es una innovación que haya introducido Benjamin en la discusión estética de comienzos del siglo XX; hay que señalar que ya György Lukács había desarrollado, en la *Filosofía del arte* [*Philosophie der Kunst*] (1912-1914) y en la *Heidelberger Ästhetik* [*Estética de Heidelberg*] (1916-1918), posiciones que avanzaban en esa dirección; ante todo, proponiendo que se centre el análisis en la obra misma, al margen de las instancias creadora o receptora; Max Weber, que percibió la originalidad de la propuesta, afirmó en carta a Lukács del 10/3/1913: “Después de haber visto cómo se abordaba la obra de arte desde el punto de vista del receptor y, más recientemente, desde el punto de vista del creador, es un placer ver que la ‘obra’ misma obtiene una voz” (Lukács, 1986: 222). Pero en tanto Lukács destaca la importancia de la relación sujeto-objeto, Benjamin disuelve a ambos dentro del *medium* artístico, y presenta a la recepción crítica como autoconocimiento de la obra.

### 3.

Por mucho que en ella se ponderen la originalidad e importancia de la crítica romántica, la tesis no está desprovista de sugestivas ambigüedades

y oscilaciones; por ejemplo en el capítulo final, en el que el concepto de crítica de los románticos es confrontado con el de Goethe: si, para aquellos, la crítica no sólo es necesaria, sino incluso esencial y aún superior a la propia obra artística, el autor de Fausto prefiere, en cambio, considerarla contingente o superflua: “De hecho, según la intención última de Goethe, la crítica de la obra de arte no es posible ni necesaria. Necesaria podría ser en todo caso alguna alusión a lo bueno, una advertencia contra lo malo; y sólo para el artista que posee una intuición del arquetipo es posible el juicio apodíctico sobre las obras” (Benjamin, 1988: 165-166; trad. corregida). Exagerando la gravitación que el platonismo ha ejercido en el viejo Goethe, Benjamin sostiene que la estética goetheana se encuentra cimentada en un cierto ideal de belleza, interpretado en cuanto suma de los “contenidos puros del arte”, de los arquetipos [Urbilder]. La evidencia de que aquí quedaría vulnerada la autonomía de la obra artística se deduce del hecho de que la obra artística no genera sus propios arquetipos, sino que ellos se encuentran —previos a toda obra configurada— en esa esfera del arte en la que éste no es creación, sino naturaleza: “Aprehender la idea de la naturaleza y con ello hacerla idónea como arquetipo del arte (como puro contenido), era la finalidad última del esfuerzo de Goethe en la indagación de los fenómenos originarios [Urphänomene]” (Benjamin, 1988: 158).

La tesis no manifiesta una comprensión tan aguda de la estética goetheana como la que habrían de revelar posteriores trabajos de Benjamin —ante todo, el ensayo sobre Las afinidades electivas (1919-1922), o el artículo “Goethe” para la enciclopedia rusa (1926)—; en sí, ya la caracterización de un Goethe platonizante y adverso al respeto de la autonomía artística parece corresponderse menos con la realidad que con las interpretaciones de la obra goetheana influyentes en la época<sup>2</sup>. Si se piensa la función que tanto Goethe como su amigo Karl Philipp Moritz (1758-1793) han ejercido, justamente, en la gestación del ideal de autonomía, se hacen visibles los límites de estas tesis benjaminianas. Pero, en todo caso, a partir de esta consideración del contraste entre arquetipo ideal y obra empírica, se abre para Benjamin, según señala Kramer, “[...] un ámbito para una práctica diferente de la crítica. En tanto, según el espíritu del Romanticismo, sólo es posible una crítica complementaria, positiva, aparece ahora un elemento de juicio, que también permite una crítica negativa, despectiva. En Benjamin, este aspecto de la crítica adquiere una importancia creciente” (2003, 47). Es revelador que, en trabajos posteriores, se formule un concepto de crítica literaria y artística que va más allá del formulado por los románticos; ya en las primeras páginas del ensayo sobre Las afinidades electivas, el énfasis puesto sobre el análisis del contenido de verdad [Wahrheitsgehalt] de las obras comporta una diferencia respecto de las posiciones asumidas en el libro sobre el Romanticismo. Ahora se establece una distinción entre el contenido objetivo [Sachgehalt] y el contenido de verdad de



una obra de arte: el primero es el material con el que trabaja el comentario, en tanto el segundo constituye la sustancia misma de la crítica; en este mismo contexto formula Benjamin aquella “ley fundamental” según la cual cuanto más importante es una obra, tanto más invisible e íntima es en ella la vinculación entre contenido objetivo y contenido de verdad. Si, a la hora de considerar obras literarias o artísticas del pasado, el comentarista se esfuerza para reconstruir las relaciones —entretanto, olvidadas— que dichas obras mantuvieron con la experiencia vital de sus circunstancias originarias, el crítico ve, en este trabajo con el contenido objetivo, tan sólo un punto de partida para apresar y formular los problemas filosóficos que la obra individual plantea. De esta manera, Sachgehalt y Wahrheitsgehalt no se encuentran, para el crítico, abstractamente aislados entre sí, en vista de que el segundo sólo puede ser encontrado en el interior del primero; en otras palabras: los rasgos visibles y fácticos permiten extraer el contenido de verdad como un ideal al que la obra de arte procura adecuarse. Una muestra de la pervivencia del concepto de crítica formulado en el ensayo sobre Las afinidades electivas la ofrece el trabajo de habilitación de Benjamin, el tratado sobre El origen del drama barroco alemán (publ. en 1928), donde se lee:

El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales [Sachgehalte], de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte (y debido a la cual de década en década disminuye el atractivo de sus antiguos encantos) se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina (Benjamin, 1990: 175-176).

Aun en la obra ulterior, signada por la asimilación del marxismo, se encuentra un concepto de crítica cotejable con éste. Decisivo fue el aprovechamiento de la categoría goetheana de “fenómeno originario” [Urphänomen]; bajo la influencia del Goethe de Simmel<sup>3</sup>, Benjamin convirtió a los fenómenos originarios en herramientas aptas para la indagación filosófica; el punto central consistía en situar la verdad, no ya en una trascendente “esfera de las ideas”, fuera de todo contacto con el mundo empírico, sino en la realidad misma, en sus múltiples y particulares elementos constituyentes. La exhortación para que los investigadores y los poetas no indaguen la verdad detrás de los fenómenos, porque son precisamente estos los que constituyen el saber, ha calado hondo en el pensamiento de Benjamin; no en vano postula, en “Pequeña historia de la fotografía” (1931), la existencia de una “una experiencia delicada, identificada tan íntimamente con

el objeto, que se convierte por ello en teoría” (Benjamin, 1987: 77) —y es característico que este pasaje sea una cita de Goethe—. El hecho de que la reflexión sobre los fenómenos originarios atravesase el vasto —e inconcluso— proyecto de *Das Passagen-Werk* [La obra de los pasajes]<sup>4</sup>, atestigua la continuidad y consecuencia del proyecto benjaminiano; a propósito de ello, ha escrito Susan Buck-Morss:

Cuando Benjamin hablaba acerca de los transitorios objetos históricos del siglo diecinueve como fenómenos originarios, quería decir que ellos exhiben en forma visible —y metafísica, como una ‘síntesis auténtica’— su esencia en desarrollo, conceptual. *Das Passagen-Werk* trata sobre hechos económicos, que no son factores causales abstractos, sino fenómenos originarios (Buck-Morss, 1989: 73).

De lo dicho se desprende, pues, que la reflexión sobre el concepto romántico de crítica importa, ante todo, en cuanto punto de partida: en cuanto insinuación y estímulo para la ocupación con problemas que luego habrían de desarrollarse, con mayor profundidad y sutileza, en la obra posterior —y, reveladoramente, bajo el influjo de Goethe—.

---

## Notas

1 En ese mismo año apareció el trabajo en la editorial de A. Francke como quinto fascículo de los *Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*, que editaba Herbertz. En el ejemplar que Benjamin tenía de esta publicación aparece toda “una serie de addenda, agregados y correcciones que habrían de incorporarse en una segunda edición del tratado” (Tiedemann et al., 1990: 61).

2 Cf., por ejemplo, las de Dilthey (1905), Simmel (1906, 1913) y Gundolf (1916) —aun cuando Benjamin haya considerado en términos muy críticos el Goethe de Gundolf; cf. Witte, 1997: 39-40).

3 Cf. en Simmel: “El fenómeno originario —así, el surgimiento de los colores a partir de la claridad y la oscuridad, el aumento y descenso de la fuerza de atracción terrestre como causa del cambio climático, la evolución de los órganos de la plantas a partir de la forma de la hoja, el tipo de los vertebrados— es el caso más puro, absolutamente típico de una relación, de una combinación, de una evolución de la existencia natural, y en esa medida es, por un lado, algo diferente del fenómeno habitual —que suele mostrar esta forma básica en mezclas y desvíos turbadores—, por otro es, sin embargo, precisamente fenómeno, aunque solo dado en una visión espiritual, a pesar de que ocasionalmente ‘se presente en alguna parte en forma desnuda ante los ojos del observador atento’” (Simmel, 1913: 56-57).

4 Benjamin comenzó a trabajar en la obra de los pasajes en 1927; luego abandonó el proyecto, pero volvió a aplicarse a él, con renovada intensidad, a partir de 1934. Desde entonces, siguió trabajando en el proyecto —con interrupciones— hasta poco antes de su muerte.

---

## Bibliografía

- Benjamin, W. (1978)** *Briefe*. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. 2 vv. 2ª ed. Frankfurt/M: Suhrkamp  
— (1987) *Discursos interrumpidos I*. Trad. y prólogo de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus  
— (1988) *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. y prólogo de J.F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona: Península  
— (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Versión castellana de José Muñoz Millanes.

Madrid: Taurus

**Brodersen, M (1990)** *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin, Leben und Werk.* Bühl

Moos: Elster Verlag

**Buck-Morss, S.(1989)** *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project.*

Cambridge-London-Massachusetts: MIT Press

Gödde, C.; Lonitz, H.; Tiedemann, R.(1990) *Walter Benjamin 1892-1940.* Eine Ausstellung des Theodor W. Adorno Archivs Frankfurt am Main in Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft

**Kramer, S. (2003)** *Walter Benjamin zur Einführung.* Hamburg: Junius

**Lukács, G.(1986)** *Selected Correspondence 1902-1920.* Selected, edited, translated and annotated by Judith Marcus and Zoltán Tar. With an introduction by Zoltán Tar. New York: Columbia U.P., p. 222.

**Mayer, H.(1992)** *Der Zeitgenosse Walter Benjamin.* Frankfurt a/M: Jüdischer Verlag

**Simmel, G.(1913)** *Goethe.* Leipzig: Klinhardt & Biermann

**Witte, B.(1997)** *Walter Benjamin, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* 6<sup>a</sup> ed. Hamburg: Rowohlt



## *Entrevistas*



## Lo que trajo el cine al mundo de lo cómico

*Entrevista a Jorge Dana*

**Figuraciones:** ¿Cómo llegó la comicidad al cine? ¿Con qué imágenes o con qué formas de contar?

**Jorge Dana:** Antes que nada quiero aclarar que no soy un especialista del tema ni mucho menos. Improviso entonces, a partir de algunos trabajos sobre los primeros años del cine que llevamos a cabo con Noël Burch en los años ochenta, y que él explicitó en algunos de sus libros. Desde el nacimiento del cine los cineastas se encontraron frente a un dilema: ¿cómo contar una historia? Dilema aun más insidioso: ¿cómo hacerle comprender al espectador que descubría esos primeros balbuceos del relato cinematográfico que le estaban contando una historia! Los guionistas y realizadores, generalmente anónimos, que trabajaban para Pathé, Gaumont, Biograph o Vitagraph, intuyeron dos respuestas al dilema que se les planteaba. Esas intuiciones darán origen paulatinamente a los principales géneros de relato cinematográfico. El primer hallazgo proviene de lo más específico y revolucionario del cinematógrafo: el montaje. Los primeros cineastas se encontraron con un lenguaje de imágenes discontinuas, un plano sucedía a un otro. ¿Cómo establecer entonces una aparente continuidad, indispensable para fabricar un relato? Un policía corre tras un ladrón: establecida la situación, era fácil para un espectador, aunque con frecuencia fuese analfabeto, comprender la sucesión de planos: una vez el policía, una vez el ladrón, a veces los dos en cuadro y así sucesivamente. Así nació el género de relato que llamaremos persecución: un policía tras un ladrón; una esposa engañada tras un marido; un toro que ataca a una multitud; un perro que rescata a un bebé; un zapallo que persigue a una banda de niños; un caballo contra un automóvil; un automóvil contra un tren, infinitas variantes que crean suspenso o franca hilaridad, y a veces ambas reacciones al mismo tiempo. La segunda solución consistió en crear una continuidad imaginaria a partir del conocimiento previo del espectador, presentándole una historia o un material con la que ya estaba familiarizado: sucesos publicados en periódicos populares; eventos históricos y, sobre todo, El relato en episodios por antonomasia: La Pasión de Jesucristo. El espectador crea una continuidad -podríamos decir que llena los baches inherentes al relato cinematográfico- y crea una linealidad entre la sucesión discontinua de planos a través de lo que ya sabe. Como sucederá hasta hoy, todo espectador lleva su propia diégesis al cine. Todo guión es un guión interminable, reescrito por cada espectador. En la persecución, el film surge del espíritu de los guionistas, los es-

pectadores en vilo descubren cada una de las peripecias. En la pasión, el guión surge del espíritu del espectador, que se cuenta una historia que ya conoce, a veces hasta en sus más ínfimos detalles. Estos dos recursos darán origen a los grandes géneros cinematográficos. De la “persecución” surgen el film de suspenso, de aventuras, y el relato cómico. La “pasión” será el fundamento del melodrama, la comedia dramática, la saga familiar. Por supuesto, muchas veces los dos modelos coexisten en un mismo film, puede haber una “pasión” con “persecución” y viceversa. Eso explica, tal vez, la dificultad que tienen algunos críticos en fabricar una clasificación satisfactoria de géneros cinematográficos.

**F:** ¿Podrían situarse algunas etapas dentro del universo de la comicidad cinematográfica?

**J.D.:** En primer lugar el modelo persecución se delinea según diversas variantes: la de la personas, la de los objetos, ligado también a los equívocos susceptibles de ser asociados con algunas de esas modalidades. Ese tipo de comicidad se desarrolla en primer lugar en Francia, aunque sea muy difícil establecer cronologías precisas. Era una época de gran efervescencia y experimentación: tal film inglés de 1901 contiene un embrión de tal hallazgo verificado en Francia o Estados Unidos años o meses más tarde. Sin embargo, la producción francesa, con características muy precisas -un público popular, de kermesse; ausencia de moral en los relatos (un ladrón o un avivado pueden triunfar al final sobre el policía o el honesto comerciante) y una innegable sensibilidad social (algunos directores eran notorios anarquistas, como Alfred Machin)- se distingue por la cantidad y la calidad. A título de ejemplo citaré los films Pathé, donde prosperaron dos grandes creadores del cine cómico, Max Linder, precursor del cómico que se identifica a su propio personaje, y Jean Durand. Este último, con su compañía Los Pouics, inventa la comicidad de acumulación, asociando la persecución a la repetición del comportamiento y el paroxismo de la destrucción. Construye grandes decorados en estudio, donde se representan escenas vertiginosas, sin trucos: un piano atraviesa el techo y cae sobre un actor, que acusa el golpe y sólo se preocupa por tomar represalias, continuando una escalada de la agresión. El gordo y el flaco o, de manera más elaborada, los hermanos Marx, son descendientes directos de Durand. Años más tarde, Mack Sennet reconocerá la influencia que los primeros films franceses tuvieron sobre su trabajo. Es muy difícil hablar de etapas sin cometer olvidos. Hay quienes hablan de Mack Sennet como el descubridor de la comicidad en el cine, es un gran error que él mismo nunca hubiera aprobado. Su trabajo se fundamentó en ordenar los primeros hallazgos utilizando recursos específicos del cine: el montaje y las reglas de continuidad gracias a la figura del campo-contracampo, que, por otra parte, ya había sido puesta en práctica en diversos países.



**F:** Dentro de este variado panorama, ¿cuál es el rol del autor?

**J.D:** Es necesario establecer una distinción. Por un lado el autor-actor: bastaría recordar a Chaplin o a Jacques Tati, en ambos casos el autor se fusiona con el personaje. También Buster Keaton, que no creó estrictamente un personaje. Por otro lado, en el extremo opuesto, el autor se disuelve como tal, la comicidad se articula a partir de la existencia de un equipo; quiero decir con guionistas, técnicos, actores, que concurren a la construcción del fenómeno cómico. Mack Sennet tenía equipos enteros de guionistas y creadores de gags. Creo, por experiencia, que el género cómico es un trabajo de equipo, especialmente en la etapa de escritura del guión. Así ocurría durante todo el gran periodo de la “Comedia a la italiana”.

**F:** ¿En acaso el fenómeno de la comedia italiana? El asunto te debe ser familiar dado que hiciste un film a ese respecto.

**J.D:** Bien, es cierto, el caso lo conozco y creo que es un excelente ejemplo del trabajo en equipo. Mario Monicelli me contó que muchas noches se reunían en la casa de algún guionista y contaban historias, si alguno decía que su historia ya no le interesaba, que la dejaría de lado, otro saltaba sobre la ocasión y le pedía permiso para utilizarla en el guión que escribía en ese momento. O bien se ponían todos de acuerdo para resolverle el problema a otro que no sabía como resolver una escena. Al final, nadie sabía quién era el autor de una idea, y, sobre todo, eso no tenía la más mínima importancia. Dino Risi, Mario Monicelli, Furio Scarpelli, señalan que para que surja ese producto excepcional en el mundo de la cinematografía fueron necesarios dos factores ligados estrechamente a la cultura italiana. En primer lugar la existencia de un componente dramático -nada ajeno al momento que vivía Italia en el momento de esa producción, la posguerra- tratado con distancia, en registro comedia. Por otro lado un rasgo cultural de los italianos: la capacidad de reírse de sí mismo, posiblemente para adelantarse a los otros. En Francia esa actitud sería imposible, nunca Francia pudo producir una comicidad de esa índole. Como dijo Dino Risi “los franceses no hacen otra cosa que celebrar su propia grandeza”. Los desconocidos de siempre, de Monicelli estaba destinado a ser una parodia del film policial francés Rififi, que se llamaría Rufufu. Pero Monicelli decidió que filmaría esa comedia como si se tratase de un film dramático: fotografía en matices de gris de Gianni di Venanzo, decorados austeros, aceras lluviosas, atmósferas de bruma. También se trabajó el relato, la adustez de los personajes originales se tornó en modestia y carencia con visos dramáticos, trabajados en clave de comedia. Esa es posiblemente la clave de la Comedia a la Italiana: relatar con humor situaciones y sucesos esencialmente dramáticos. Los Monstruos o Il Sorpasso, de Dino Risi, Policías y Ladrones de Monicelli o Nos habíamos amado tanto de Scola son algunos buenos ejemplos. En Los desconocidos de siempre se producen incluso gestos que podrí-

mos llamar fundacionales -que refuerzan el señalado efecto de equipo-, como el de la presencia de Totó -el viejo actor cómico- junto a Gasman y Mastroianni, jóvenes en la época; en ella el más viejo da una lección a los jóvenes (la famosa secuencia de la terraza). Podríamos decir: una verdadera transferencia generacional.

### **F: ¿La comedia italiana se asocia con otras tradiciones?**

Por supuesto que sí, y principalmente con una cercana: el neorrealismo italiano: la comedia resulta de la suma de la dramática neorrealista y de su manera de observar la realidad, más el gesto cómico. Se debe tener en cuenta que el neorrealismo no es un costumbrismo sino una verdadera modificación de la mirada. Se apunta a una situación concreta y no a la mera yuxtaposición de materiales reconocibles y repetidos. Retomando lo que decíamos antes: el neorrealismo es una forma derivada del género “pasión”: sucesos y situaciones conocidas, personajes anónimos. Todo espectador en Italia durante la posguerra se enfrenta con los mismos problemas que El ladrón de bicicletas, problemas esenciales: la falta de pan, trabajo, casa. Y la Comedia a la Italiana retoma lo mejor del neorrealismo introduciendo una dosis de “persecución”, debido a eso tiene un sabor tan peculiar, un equilibrio tan genuino. Reímos y reflexionamos a la vez o, mejor dicho, reflexionamos riendo. Hoy no nos ocurre muy a menudo. La comedia italiana, eso sí, llevó al límite la disolución del autor, quizás más que el neorrealismo que también a su manera había incorporado nuevos agentes en la producción. La vitalidad del cine finalmente es necesario buscarla en el intenso trabajo de intercambio; la actividad solitaria, en este caso, es un mito sin sostén, la producción está siempre relacionada con la participación colectiva. La Comedia a la Italiana, más allá de sus virtudes específicamente artísticas, incluye otra que consiste en haber revelado un importante aspecto de la modalidad productiva del cine.

---

*Entrevista realizada por Oscar Steimberg y Oscar Traversa*

### **Jorge Dana**

es argentino. Reside en Francia desde 1969. Cineasta y guionista ha realizado numerosos films publicitarios y documentales para cine y televisión, entre ellos Graciosos, Tiernos y Malos. La Comedia Italiana de Toto a Roberto Benigni.. Ha enseñado dirección y montaje, teoría e historia del cine en París y Londres: I.D.H.E.C; I.N.A (Institut National de l'Audio-Visuel); Université de Paris Censier Sorbonne; Université de Paris, Assas; Royal College of Art; Slade Film School, London University.

## ¿Seguirá habiendo cómicos?

*Entrevista a Elvio Gandolfo\**

**Figuraciones:** En un trabajo reciente decías que el actor cómico se fue convirtiendo en una especie en extinción; que el «comediante» es el que insiste y lo sustituye, incluyendo la comicidad pero con acuerdos implícitos o explícitos con la audiencia, que suavizan el efecto de la actuación. ¿Es así?

**Elvio Gandolfo:** Desde que escribí aquella nota hasta ahora, me sorprende la forma en que la fama se ha vuelto cómica. Tal vez porque se ha vuelto tan difundida. Es muy necesario saber muy bien quién es alguien para que no te haga reír con sus frases o gestos: el gesto distanciador y explosivo de lo cómico lo pone uno. En especial son los políticos, seguidos por los deportistas. El bastión del cómico cinematográfico lo sigue defendiendo Jim Carrey, siempre que no ceda cuando lo felicitan por dejar “de hacer muecas” en algún título más “serio”.

**F.:** Tus ejemplos eran, creo, de cine. ¿En la comicidad televisiva se dio el mismo proceso? ¿Hubo además cambios recientes?

**E.G.:** En la televisión los dos grandes capocómicos fueron Olmedo y Biondi. Después hay ejemplos de actores comediantes con algunos visos cómicos (como Francella). Un fenómeno de impacto es No hay dos sin tres. Aunque no haya sido así, da la sensación de que el grupo se pudrió del estilo Tinelli, y decidió volver a levantar sus tiendas de comicidad de secundaria, de Tres Chiflados, desprolija pero con energía.

**F.:** En el dibujo animado hubo una comicidad, la del cine mudo, menos cuidadosa, moralizante y sencilla que la de la época siguiente, la del Disney de los <40y <50. Y con las novedades actuales volvieron rasgos de aquel tiempo primero (hay dibujos que te agarran a golpes). ¿Pasó algo así en otros lenguajes, otros escenarios...?

**E.G.:** A partir de Ren & Stimpy hubo un sano regreso a la brutalidad anárquica. Sumados a la genialidad del equipo de Pixar (Toy Story, y otras) hicieron retroceder una crisis casi geriátrica, que tenía su mejor ejemplo en las gansadas de Los picapiedras, representantes paradigmáticos de la media cretina de la producción televisiva. Era aún más doloroso cuando uno veía los viejos y geniales dibujos de Tom y Jerry hechos por los mismos Hannah-Barbera. Disney, a su vez, se metió en aguas más estéticas y serias, como el tono shakespereano de El rey León o la batalla de estilo Kurosawa en Mulán. La parte cómica de Disney es lo que más ha envejecido, con alguna pegada (como el dragón de Mulán).

**F.:** ¿Te podemos pedir, en relación con la oposición cómico / comediante, algún ejemplo argentino?

**E.G.:** Realmente me cuesta encontrarnombres para ejemplificar. En una época los Midachi tenían una química con cierta potencia. Pero después se fueron encajonando en modelos superclásicos y mediocres. Creo que el mejor cómico es el Goity de Los Roldán, que maneja con potencia el gesto facial para expresar estados límites: nerviosismo extreño, infantilismo, etc. Hablo un poco en el aire, porque veo poca televisión. Después de pensarlo un rato me cuesta encontrar algún ejemplo de comediante. Como cómico, se sigue extrañando al gran Antonio Gasalla. Y el tipo que reúne las dos aguas (como tantos actores norteamericanos) es el gordo Casero, tanto en cine como en TV.

---

*Entrevista realizada por Oscar Steimberg*

\* Esta entrevista retoma algunos temas desarrollados por Elvio Gandolfo en “Especies en extinción: el cómico”, artículo que incluimos a continuación cedido generosamente por la revista *Film*.

### **Especies en extinción: el cómico**

El ejecutivo de la firma legal se acerca al abogado joven, y le pregunta si se ha fijado que tiene una mancha en la frente. No hace falta que la cámara destaque su desconfianza para que el espectador sepa lo que se viene: el SIDA, los prejuicios, la batalla legal, la muerte. En Hollywood hay varios miles de actores dramáticos de todo nivel artístico o taquillero para hacer el papel, pero el hombre de la mancha, a quien veremos deteriorarse minuto a minuto en Filadelfia, es Tom Hanks. Estuvo en la televisión, pasó al cine, en por lo menos dos películas (Despedida de soltero, Quisiera ser grande) fue un cómico. Ahora, como casi todo cómico del cine, se ha “graduado” a actor dramático, aunque haya miles de actores dramáticos y prácticamente ningún cómico. El Oscar seguramente lo hará persistir, aunque con su inteligencia es posible que no deje de mechar algún rol de comediante. Lo de cómico uno lo ve más difícil. Es algo más duro de tragar, para el Oscar, para la industria y para el propio cómico.

### **Matices**

Ante la propuesta de la casi inexistencia de cómicos el espectador señalará con cierto asombro una serie de nombres: Eddie Murphy, Steve Martin, John Candy, incluso Pierre Richard. El problema es que en prácticamente todos esos casos se trata más bien de comediantes, de humoristas, de “stand up comedians” que vienen de

los clubes nocturnos o de la televisión (de ahí el nombre: trabajaban parados, de pie). Cada uno de ellos tiene, sin duda, momentos y hasta films enteros de grandes cómicos, pero ninguno es cómico a secas. La estirpe del cómico tiene uno de sus ámbitos naturales en los payasos de circo, un negocio artístico hoy mucho más corroído y agónico que el cine o las artes plásticas. En el cine los escasos cómicos que en el siglo XX han sido encontrados el medio ideal, porque permitía la doble expresión básica -del cuerpo y de la cara- sin necesidad de recargar esta última de maquillaje para que se vieran los gestos desde los tabloneros o butacas que rodean la pista. Hubo una época de oro de la comicidad, el llamado “cine cómico mudo”, en los años ‘20, donde por primera y última vez hubo cómicos de varios niveles trabajando al mismo tiempo. El cómico mudo absoluto fue Buster Keaton. En Chaplin, en cambio, el cómico se mezclaba con el comediante. La diferencia entre ambos es radical, y tiene que ver con su relación con el tema, con la sociedad representada a su alrededor (en la pantalla) y frente a él (en las butacas). En el caso del comediante, éste pone en peligro las reglas, salta sobre la red social, pero la red nunca se rompe. Uno de sus mecanismos básicos es el sobreentendido con el espectador, ya sea gestual o verbal. El cómico, en cambio, funciona directamente fuera de la red, y por eso mismo, con su sola presencia, indica que puede hacerla estallar por los cuatro costados. No hay sobreentendido posible: con él todo es imprevisible. El comediante maneja el cinismo, la ironía, el comentario inteligente, el afloje sentimental. El cómico, en cambio, está en otra cosa, siempre en otra cosa, y produce los efectos casi como una maquinaria. Rara vez entra a lo sentimental (o lo hace para que podamos soportarlo), porque no sabe bien cómo manejar los sentimientos. El comediante juega con las reglas del mundo, el cómico no sabe bien cuáles son. Lejos de ser conceptual, “surrealista”, absurdo, lo que el cómico comunica aparece directamente en lo más incambiable, allí donde las leyes sociales y hasta naturales se hacen carne: el cuerpo y la cara. En otras palabras, si el comediante (sobre todo en la omnipresente “comedia de situaciones”) compite con la sociedad, en última instancia para sacudirla (sin romperla) o mejorarla, el cómico compite, muchas veces sin darse cuenta, con la naturaleza, porque es él mismo una fuerza natural, o un cruce imposible de fuerzas naturales.

## **A dos puntas**

Los dos extremos están expresados por dos rostros, el del primer gran cómico, Buster Keaton, y el del último, Jerry Lewis. El primero es una fuerza de la naturaleza, venida de otro planeta, entre angélica e indiferente: su cara no mueve un músculo, pero su propia presencia desencadena el tornado de los objetos, de las personas, de las vacas, de las locomotoras. En ese torbellino también su cuerpo se mueve (como iba a moverse mucho más tarde el de Fred Astaire), desprovisto de pesantez, de esfuerzo, de

musculatura: cae, se desliza, flota, rebota, recobra un sombrero que se le vuela con la perfección de la inconciencia, con una nitidez y falta de esfuerzo o de efectos de la violencia sobre sí mismo realmente sobrenatural. Lewis, en cambio, tiene el rostro opuesto. No es de goma: es de una carne que se modifica, se tuerce, brota, se deshace, transpira. Lo mismo pasa con el cuerpo, que se descoyunta, se deforma, se abre, está todo el tiempo a punto de entrar en explosión o en implosión: de algún modo pronostica en clave de risa lo que después Cronenberg desarrollará en clave terrorífica, fantástica y sexual. Si Keaton es el cómico místico, Lewis es el cómico humano, demasiado humano. Saca para afuera, exhibe lo que todos sentimos por dentro, con una contundencia feroz, ingobernable, tan distinta a la medida exploración del psicoanálisis. Si al recibir el título universitario recibimos también el rechazo de la mujer que amamos, sentimos por dentro que nos falta la respiración, se nos deshace la cara, la identidad. Y dis simulamos. Lewis cae en cambio cianótico sobre un arbusto, se agarra el pecho con las manos, agoniza interminable y cómicamente. En un momento así queremos volver al seno materno y no salir nunca más. Pero nos controlamos. Lewis sale corriendo en busca de su madre, se precipita a sus brazos, grita casi con insolencia “¡Mamáá!”. Nosotros tratamos de ocultar las lágrimas, de comunicar en todo caso un viril humedecimiento de lagrimales. Lewis llora como los payasos de circo: a chorros. Y nos reímos a carcajadas de su tragedia, entre otras cosas porque en la carcajada compartimos con él (y aliviamos) la realidad interna, revivida, de la desilusión, que en vez de dolorosa, se hace explosiva.

### **Cuestión de ropa**

Es común la llamada “pareja de cómicos”. Pero es común que se trate, como suelen serlo en la realidad, de una pareja con un protagonista (Costello) y un pie opaco (Abbott) para las acciones de ese protagonista. En el caso de Laurel y Hardy, en cambio, se trata de una pareja que funciona: con altibajos, con crisis, cada uno saca lo mejor y lo peor del otro, sin un reparto desparejo de poderes. Son el Gordo y el Flaco, y por lo tanto el blanco y el negro, la emoción y la ingenuidad, el ying y el yang. Se trata sin duda de los cómicos que han usado con mayor creatividad el cambio de género sexual. Porque son cómicos auténticos: crean una nueva forma natural, que no es ni travestismo, ni referencia al homosexualismo, ni carnavalesación: es una vez más otra cosa, otra cosa. Algo distinto que recorre toda la escala, haciendo incluso conciente al espectador de los posibles excesos directos, físicos del humor. Cuando el Flaco desencadena uno y mil efectos de confusión y delirio al salir a la calle con una pollerita escocesa y sin ropa interior, el efecto es liberador. Cuando, en cambio, los dos, fugados de una cárcel, se ponen la ropa a la inversa e intentan cambiársela, el subrayado de la falta “rara” ante la mirada social es muy fuerte, incomoda. A su vez una

serie de situaciones cómicas (un cangrejo que se mete en el pantalón del flaco y lo muerde; la destrucción histérica de montañas de discos de pasta en liquidación cada vez que el cangrejo lo muerde; el cangrejo mordiéndolo después en un edificio en construcción, en andamios a decenas de metros de altura) potencian esa incomodidad. Llega un momento que uno empieza a sentirse torturado en vez de liberado. Algo semejante ocurre muchas veces con Lewis. Porque lo cómico, como el erotismo, es, además de explosivo y extático, lisa y llanamente muscular.

## De los músculos

El ensayista Arthur Koestler, en su artículo sobre “el humor y el ingenio” para la Enciclopedia Británica, define la risa espontánea como “un reflejo motor producido por la contracción coordinada de 15 músculos en un molde estereotipado y acompañado por una respiración alterada”. Como es inteligente, se preocupa después por el hecho de que ese reflejo parezca “una actividad sin ningún valor utilitario, bastante poco relacionada con la lucha por la supervivencia.” Lo llama por lo tanto “un reflejo de lujo”. Con la misma preocupación y el mismo sentido de excedente se ha solido definir al erotismo, sobre todo cuando (como suele ocurrir con extrema frecuencia), no está encaminado a la procreación. Incluso la relación entre la complejidad del humor y su referente físico deja estupefacto a Koestler. Escribe: “El humor es la única forma de comunicación en la cual un estímulo de alto nivel de complejidad produce una respuesta estereotipada, predecible en el nivel del reflejo fisiológico.” Parece no ocurrírsele que algo parecido pasa con el orgasmo, y que dentro del humor no hay nada que se acerque más al orgasmo que lo cómico, porque allí la risa se vuelve explosiva. Tanto el orgasmo como lo cómico ponen en peligro de modo inmanejable determinados órdenes (expresiones faciales, horarios, relaciones de micro o macropoder). Son lo suficientemente riesgosos como para que muchas veces, una vez soltada la risa o la tensión finamente acumulada, se haga de cuenta que no pasaron. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando en la realidad, en un acto del pachequismo, no en una pantalla, el palco entero de un candidato político que basa su imagen en lo inmarcesible, se derrumba como en la mejor película muda, además (y esto es importante), sin que haya víctimas. Allí opera la mecánica del silencio, que devuelve el acontecimiento al orden de lo normal (un palco que se derrumba) separándolo, disociándolo de lo simbólico (la imagen de un candidato que se derrumba). Sobre todo cuando son liberadores, cuando son plenos, cuando fusionan planos distintos, imposibles, cuando descargan todo su potencial, un orgasmo o una carcajada se vuelven incontrolables, porque imprimen o tatúan su efecto directamente en las células, esquivando incluso el control internalizado (llámese superyo, o como se quiera). Aunque la cabeza interna o el orden externo lo nieguen, queda registrado, haciendo base para la repetición de la experiencia con otros estímulos al parecer muy semejantes (de-

terminados hombres o mujeres, determinadas situaciones cómicas), pero que basan todo su potencial de plenitud en los detalles de diferenciación. En los dos casos interviene como factor crucial la creatividad, la imaginación: los manuales pueden servir para el humorismo profesional o para el sexo, no para asegurar orgasmos o comicidad plenos. Un factor de control paradójico puede serlo la repetición mecánica, desprovista de núcleo irradiante. Cualquiera sabe que más allá de un límite temporal bastante bajo, reír por cosquillas es agotador, torturante. Reírse, incluso a mandíbula batiente, descansa, alegra. Pero uno no puede “descostillarse de risa” de modo demasiado continuo o seguido, porque, concretamente, el cuerpo (en particular los músculos que rodean las costillas) comenzará a dolerle. Uno puede morir de risa, y en los excesos (el Gordo y el Flaco desencadenando la histeria sin aflojes) se bordea esa nueva forma automática de control del potencial erótico que es su multiplicación no sólo masiva, sino también aparentemente diversa: perversiones clasificadas, tecnificadas y entregadas en paquete, como las películas “de sexo explícito”, despegadas de cualquier plano emotivo, erótico, imaginativo. Tanto en el erotismo como en el humor el exceso de gimnasia o tecnología pura es debilitante. En los dos casos, el que actúa o el que presencia siente la importancia de que “se le pudra la cabeza”, de que cambie el ronroneo “normal” de su cerebro: como en la mejor música o los mejores libros, el ritmo, el núcleo irradiante y la “salida hacia otra parte” son cruciales. El cuerpo se mueve junto con el texto, los sonidos, el otro cuerpo o la creciente situación cómica. En un gran cuento de Onetti una mujer que ejerce el erotismo por despecho siente de pronto que tiene que “regresar de la sexualidad desesperada a la necesidad de amor”. Rodeado de chistes de cuarta, de interminables y repetidas comedias de situaciones, de cosquillas excesivamente físicas, de humorismo desesperado, el espectador siente siempre la necesidad de volver a la necesidad de lo cómico. Encontrarlo es más difícil, pero no imposible. Hay que vivir.

Cuando uno se entera de las vidas o las opiniones o situaciones por las que pasaron humoristas en general y cómicos en particular, descubre que suele suceder que los primeros se doblan, y los segundos más bien se rompen. Fatty Arbuckle, Keaton, Laurel y Hardy, el propio Lewis, terminan encallando en experiencias o formas de la vida social o personal muy cercanas al fracaso. Por eso muchas veces desaceleran, obran como un ciudadano normal que actúa, como Lewis dirigido por Scorsese o Kusturica, después de despedirse magistralmente con Loco como un plumero, un largo film cómico sobre el suicidio. O dosifican su potencial cómico en escenas aisladas (el ataque de fanfarronería de Eddie Murphy en un bar “pesado” 48 horas) o películas enteras (la bisociación sexual de Steve Martin en *Hay una chica en mi cuerpo*), intercálándolas con mero ingenio verbal, comedia de situaciones o, cuando



pueden lograrlo, un papel dramático, mucho más potable para el Oscar. De ahí que cuando uno ve una película como Hechizo del tiempo, o Bienvenido Joe, por ejemplo, agradece al Señor que Bill Murray, a pesar de papeles desgastados o algún horror “serio” como El filo de la navaja, haya conservado la suficiente energía como para poder seguir manejando con el rostro y el cuerpo los dos extremos de lo cómico: la impavidez ante un camión que va a “suicidarlo”, o el gesto impecable con que devora de un solo envión un postre de un tamaño imposible ante la mujer que pretende seducir. Después de la incontrolable carcajada, de la brusca sensación de explosión liberadora en el pecho, el espectador se limita, ante la casi inexistencia de cómicos puros, a desear por lo menos la aparición brusca de esos momentos, de esos films por los que deben luchar los desperdigados, fragmentarios cómicos para no morir aplastados por los papeles dramáticos o un sólido Oscar.

---

*Revista Film, Buenos Aires*



## *Bibliográficas*



# Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -siglos XV a XII-

*José Emilio Burucúa,*

Miño y Dávila / EUDEBA, Madrid, 2001

## **Burucúa y lo cómico**

Burucúa propone una figura de convergencia que ordena las relaciones entre la cultura de los eruditos (elefantes) y de los simples (corderos) a lo largo de la modernidad clásica. La metáfora paquidérmica puede ser útil también para ilustrar el lento y extenso caminar del autor por un territorio de textos en los que la alegría jocunda se abre paso. En esos textos la comunión de corderos y elefantes a partir de la risa se da por vía de la mediación de los segundos que abren el camino a la potencialidad vital y cognitiva de lo cómico; y elefantes son todos los autores convocados por Burucúa, artistas e intelectuales por cuya escritura llegó al papel la vis cómica de los groseros, rústicos e inocentes corderos.

Durante este viaje por los siglos de la modernidad clásica, las figuras de lo cómico se presentan como resultado de nuevas elecciones temáticas que van a determinar el comienzo y el fin del período. El anticlericalismo, el adulterio, el dualismo astucia-tontería campesina, las loas al coito y a los genitales, y también las escatologías, los juegos y equívocos del lenguaje, constituyen la lista de topoi vinculados a los textos que tenían por destino provocar la risa entre el 1400 y el 1600 entrelazando el *gaudium* cristiano y la tradición cómica de la antigüedad clásica.

El lector de la obra de Burucúa no puede menos que aspirar a ser otro elefante, el trabajo que se le pide es el de seguir fiel y pacientemente los pasos de aquel que conoce el territorio y que lo guiará por un encadenamiento ejemplar de textos en los que lo cómico se construye. Aunque el lector pueda ocasionalmente distraerse en los abundantes ejemplos de la jocundidad moderna o entretenerse en la amabilidad risueña con que Burucúa hace jugar su propia escritura con la de sus ejemplos, sus contornos deben ajustarse al de un saber sobre los libros y el emplazamiento histórico de los temas de la risa. El texto de Burucúa invita a un recorrido de lectura sobre la sólida superficie de la erudición, se trata de un enorme esfuerzo de selección y ordenamiento de textos cuyo resultado es un corpus en donde se privilegia el señalamiento de los matices temáticos de una retórica moderna de la comicidad. Aunque dicha retórica no resulte cubierta en todos sus aspectos, este trabajo suministra un material indispensable para su uso en reflexiones posteriores que busquen recuperar el espesor de las determinaciones que hacen que ciertos textos puedan reunirse bajo el nombre de la comicidad. Se trata de un libro para estudiosos, o curiosos exigentes, quienes verán franqueada la entrada al mundo de la

comicidad a partir de una colección exhaustiva de textos cómicos y referencias bibliográficas.

**Sergio Moyinedo**

## Qué es el humor?

Jonathan Pollock,  
(Paidós, 2003, Buenos Aires)

### ¿Qué es, o más bien qué era, el humor?

¿Qué es el humor? es una pregunta que definitivamente no hallará una respuesta en el libro de Jonathan Pollock, quien de hecho en uno de los apartados finales, “¿Es posible definir el humor?”, asumirá que es un asunto que “queda pendiente” (Pág.110).

Editado por Paidós Diagonales en su primera versión en castellano, del 2003, ¿Qué es el humor? es un libro que rastrea de manera erudita los avatares del significado de la palabra humor a lo largo de la historia, anclando particularmente la atención en el uso que se ha hecho del lexema en la medicina, la filosofía, la literatura inglesa y el psicoanálisis.

A través de sus cuatro capítulos. (“La ciencia antigua del Humor”, “El paso de los humores al humor en la escena Isabelina”, “La elaboración del concepto de Humor a partir del siglo XVII” y “La negrura del humor”) el libro deviene en una serie sucesiva de preguntas que ofician de subtítulos “¿Hay una relación entre las palabras humor y humorismo? ¿Por qué ríe tanto el melancólico? ¿El humorismo es un invento del espíritu moderno?, El humorista, ¿es un perro?, ¿Qué quería decir humour en la época Isabelina?, ¿Qué le hace falta al melancólico para llegar a ser un humorista?, ¿Es posible hablar de humorismos nacionales? ¿En qué difiere el humor de lo cómico? ¿Hay lugares o figuras retóricas específicas del humorismo? ¿Cómo se distingue el humor del ingenio?”. La serie de preguntas es uno de los mayores atractivos de este texto, dado que algunas de ellas sólo alcanzan respuestas parciales y otras apelan a una cierta asociación libre por textos de la literatura, la filosofía y el psicoanálisis en las que aparece la palabra humor y en ejemplos que se esfuerzan por mostrar la relación del sentido de la palabra con su origen (el de fluido corporal).

Pasada esta advertencia, cierto es que el tema es sumamente complejo. Interesa destacar algunas de las principales elecciones temáticas del autor.

En el recorrido desarrollado por la investigación sostiene que la teoría de los humores de Hipócrates, con el curso de la enfermedad -primeros síntomas, crisis, conclusión feliz o fatal-, sirvió de base a comedias y tragedias en Grecia y en el teatro isabelino.

Por otra parte, Pollock recuerda que es en realidad el francés el único idioma en el que el étimo latino humor subsiste con dos lexemas diferentes. A los oídos de ingleses, españoles o italianos, humor es el término que se utiliza tanto en el sentido de fluido corporal como en el de humorismo.

En esas lenguas existe, entonces, una forma única a la que le corresponden varios estratos de significación. En el estrato superior, según la definición igualmente indefinida de Émile Littré,

“una especie de alegría burlona y original” se atiene al campo semántico de la risa. El estrato intermedio inscribe el término humor en el renglón de las palabras, que indican un estado de ánimo o una disposición pasajera del espíritu. El estrato más profundamente sumergido sitúa los humores en el nivel de las cosas del cuerpo: la palabra sirve para designar todo flujo, “fluencia” o efluencia en el interior del cuerpo o a la salida del cuerpo, por oposición a las “figuras” u órganos, los cuales constituyen la otra vertiente de la fisiología antigua. En cuanto al francés, los azares de la diacronía sencillamente separaron la veta superficial de la roca.”

En el paso que transita para llegar a la significación actual, Pollock recupera la relación del humor con el ingenio (wit). Evocando *The Optick Glasse of Humors* (El espejo de los humores) de Thomas Walkington (1607), enumera nueve formas de wit (ingenio, gracia) en función de la mezcla de los humores: la gracia del mono o del imitador; la gracia del que cree cantar cuando en realidad rebuzna como un asno; la gracia gestual; el ingenio socarrón

‘que se mofa de cualquiera y de cualquier modo, en cualquier momento y en cualquier lugar, pasando por alto las reglas de la civilidad’; la gracia enigmática; la gracia obscena; la gracia del plagiaro; la gracia del que se ríe de sus propias bromas y se jacta de ellas en público; y, finalmente, el ingenio ‘burlón, rápido y ágil’ que caracteriza a quienes particularmente calificaremos de ‘ingeniosos’.

El contenido cómico de la noción de wit, así como la relación entre el tipo de ingenio y la complejidad de los humores, ciertamente participan de la gestación del sentido moderno de la palabra humor, cuya primera testificación formal –si hemos de creer, nos invita Pollock, en el *Oxford English Dictionary*– data de 1682.

### **El sentido suspendido**

La palabra humor, según señala el autor, consiguió dar un giro semántico radical por intermedio de la lengua y el teatro ingleses. En el habla isabelina, *humour* comienza a expresar un sentido distinto tanto de “fluido” como de “disposición de ánimo”, pero corriendo el riesgo de perder toda significación.



Durante el tiempo en que los dos valores de mome se mantienen a distancia (mome es aquel que dice *ridiculeces* en el sentido de ‘idiota’ o de ‘simplón’; a la vez que es aquel que sabe extraer el sentido, que comprende y representa el sentido del ridículo), el humor continúa siendo un sufrimiento, suspendido entre las bromas ingeniosas del fool y la ironía mordaz del melancólico. El humorismo nace cuando el bufón siente la mordedura de la bilis negra o cuando el melancólico adquiere la disposición de un clown. (pág. 67).

El año 1600 es marcado por el autor como el momento en el que los dos sentidos de la palabra humor (entendido en un sentido fisiológico y en un sentido de ingenio) adquieren mayor indiferenciación.

En el último capítulo (“La negrura del humor”) Pollock comienza diciendo: “A diferencia de la ironía y de la risa, el humor no es una categoría tradicional de la retórica; aún en nuestros días los manuales lo pasan calladamente por alto, a excepción del Diccionario de Poética y Retórica de Henri Morier”. Llama la atención que ironía, risa y humor aparezcan como categorías que deberían entrar en un pie de igualdad en el campo de las figuras retóricas; por un lado, lo que resulta más evidente es que la risa está del lado de los efectos, de las consecuencias derivadas de un texto humorístico o bien, por qué no, de un texto irónico. Por otra parte, Pollock menciona que Morier, “adopta la posición contraria a la de los filósofos que, de Schlegel a Deleuze, opusieron siempre el humor a la ironía y prefiere asimilarlos. El humor sería ‘una ironía de conciliación’, ya sea de los contrarios, ya sea de orden moral”. Dicho esto el autor no avanza demasiado en esta línea que estaría más cerca de abordar algunos de los sentidos actuales del humor.

Circunscribir los sentidos de la palabra humor y, en ese camino, diferenciarlo de lo cómico y el ingenio es una de las premisas explícitas del libro. Para tal aventura Pollock realiza una vuelta a la teoría de “los humores” de la Antigüedad clásica, y de ahí a la melancolía -en la línea de Klibansky, Panofsky y Saxl- como un modo de rastrear el origen del sentido/los sentidos del humor escapando de la superposición de sus significados modernos. Un eje conceptual que atraviesa el libro es el de la relación entre humor y melancolía como conceptos contrapuestos que se definen el uno al otro.

En el recorrido -histórico- que realiza Pollock en torno de la noción “humor” queda abierto el interrogante acerca de qué es el humor hoy. Frente a la expansión textual sobre los humores corporales y la teoría de Hipócrates, el tema del humor contemporáneo se resuelve en unas pocas referencias al humor en los surrealistas, y un par de escuetos ejemplos cinematográficos.

El texto se corta, se detiene al llegar al humor actual; viene buscando de manera exhaustiva los sentidos cambiantes de la palabra y de su función en diferentes momentos de la vida social: el derrotero de cómo pasa de ser el fluido corporal a las diferentes variables de sentidos ligados al ingenio; en este camino atraviesa y se instala en el campo de lo cómico, la relación estrecha con la melancolía, el modo en que, en definitiva, se pasa del humor a lo humorístico y la convivencia en el momento en el que el mismo vocablo designa ambos sentidos de manera indistinta (1600).

Parece ganar la escena una fascinación por esta teoría de los humores que es vista en relación con sus significados posteriores. Sin embargo es evidente la desazón por el uso y el sentido/los sentidos contemporáneos; el libro propone recuperar los valores (semánticos) perdidos como si los nuevos significados que actualmente porta el término humor no tuvieran importancia. Queda el dejo amargo de la implicación de una imposibilidad: la de asir significados de la contemporaneidad, que se suma a una cruzada por la recuperación del valor primero o hasta segundo del término que supuestamente se ha desvirtuado. Una pena, porque en la búsqueda de la virtud perdida, –aunque se aprenda sobre el humor de los médicos y de los filósofos y se pasee, con provecho, por buena parte de la literatura europea del siglo XVII y en particular por los escenarios de la Inglaterra Isabelina– se descartan, casi, los usos actuales, no por presentes menos relevantes que sus antepasados.

**Claudia López Barros**

# Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político.

*Andrea Matallana,*

(Libros del Rojas/Eudeba, 1999, Buenos Aires)

## La política sobre el humor gráfico

El libro de la socióloga Andrea Matallana sobre *El Mosquito*, *Don Quijote* y *Humor* presenta características interesantes para la aproximación al conocimiento del humor político argentino de un lector poco informado sobre la temática. La descripción detallada de la inserción de los actores involucrados en la producción de esas revistas en el campo político de cada época y el destaque del rol de ese humor en la escena pública no dejan de ser relevantes; se trata de un objeto muchas veces descuidado en nuestras historias.

La aproximación de la autora al rol de las revistas analizadas en la escena pública, en el campo político, se centra en la detección del efecto “adversario” (¿a quién se opone la revista?) y en el análisis de sus textos de orden programático (la explicitación de sus objetivos desde las propias revistas), con cierto efecto de superposición entre ambos: entre lo que revista hace y lo que dice proponerse. Y en ello, a veces, la palabra de los productores de las revistas es razón suficiente para la explicación de los textos.

Tras esa preocupación, las revistas son concebidas como “instrumento” de una crítica ideológica. Esa conceptualización como instrumento, que se despliega más o menos explícitamente a lo largo de todo el texto, parece deberse a la conjugación de la recuperación (podríamos advertir, sin distancia) del discurso programático con la escasa problematización de la revista como hecho de lenguaje y, entendemos, conlleva dos pérdidas principales.

1° La presuposición subyacente de la eficacia lineal de los textos, con un pasaje riesgoso a afirmaciones sobre sus lecturas. Los dichos de los actores o algunas cartas de lectores son suficientes para realizar afirmaciones generales sobre el efecto de esos textos en la sociedad. En ello trasciende una operación metodológica y teórica de anulación de la distancia entre la instancia de producción y la instancia de lectura. “Es a través de esta posición crítica que la publicación (*Humor*) comenzó a construir una red de consenso, de lectores que adhirieron por identificación con sus formas de expresión. Así por ejemplo, en julio de 1980 un lector reconocía que: ‘Desde que los descubrí tengo montones de cosas que quisiera decirles. Fundamentalmente ésta: ya no me siento solo...’” (p.97)

Se afirma, por ejemplo, sobre las razones de la caída de ventas de Humor en la década del '80:

“El siguiente punto a tener en cuenta se refiere a la posición de los lectores, entendiendo que es probable que la gente, en tanto consumidora, no necesitaba ni deseaba seguir una lectura política satírica, sino más bien adhirieron en términos generales al sistema, y se desentendieron de la crítica política. En tal sentido señalemos que a partir del año 1986 comenzó un proceso social de alejamiento de la participación política que se conoció como ‘desencanto político’, marcado por la desafección y retraimiento de la ciudadanía.” (p.94)

2° La insistencia en el efecto de desjerarquización de los personajes públicos como resultado prioritario de ese instrumento revista, con cierto achatamiento de las operaciones significantes que lo acompañan y sustentan. Así, se secundariza la comprensión de la especificidad de la enunciación de las revistas de humor político frente a otras palabras políticas y se resigna el análisis de la especificidad del humor gráfico.

Este achatamiento también habilita un pasaje demasiado rápido a la formulación de las ideologías de cada revista, desde una noción de ideología que se centra, en realidad, en las ideas sobre el modo de organización política y el proyecto de Nación en general explicitadas por la misma revista; resignándose, por ejemplo, la comprensión de las axiologías implicadas en las operaciones del humor, y que hacen también a la construcción de la ciudadanía.

“En segundo lugar, interesa destacar el hecho de que el discurso que adoptan las publicaciones de humor político sigue las líneas de un discurso de tipo ideológico. Todas ellas definieron una base identitaria, asociada generalmente a la libertad y a la democracia, delimitaron un ideario democrático, un ‘deber ser’ de la Argentina, o de la política argentina en oposición a la lectura que hicieron de la realidad política”. (p.115)

Este acento en la desjerarquización culmina en una noción de estilo humorístico que -recortando el efecto de posición política sobre el gobierno- olvida los otros tipos de rasgos que hacen socialmente a la definición de un estilo.

“La definición de este discurso combativo (el de Humor) se asemeja al asumido por Don Quijote en relación con el gobierno de Roca, como ya lo hemos analizado en la primera parte.

Así como Roca y su entorno político eran los ‘enemigos’ de Don Quijote, Humor va a definirse a partir de 1982, en contra de los militares en el gobierno. Hay una ruptura del diálogo, y se pasa a una postura de oposición política. Curiosamente, su director, vio como más cercana a las influencias históricas en materia de humor gráfico a El Mosquito, o Cascabel (1940), y no menciona a Don Quijote, de quien es verdadera deudora del estilo humorístico. En el caso de estas publicaciones la caricatura es un instrumento, un arma, para enfrentar o criticar una determinada situación social y política; y es un instrumento que permite, también, conseguir aliados. De modo que, el humor político y la caricatura política en particular, usualmente persigue un propósito moral.” (p.104)

Al respecto, entendemos que la focalización de las permanencias no deja de ser importante para insertar a las novedades en un marco histórico que ayude a la comprensión de la época. Sin embargo, si no va acompañada por el señalamiento de las otras intertextualidades que constituyen el discurso, éste puede terminar reducido a un modelo a-histórico (y ello se produce al realizarse un salto comparativo de un siglo entre la dupla Don Quijote / El Mosquito y Humor que deja en el medio un vacío de discursividad, referida como “breve reseña” pero no recuperada en las conclusiones). Y, cuando el modelo es a-histórico, las causas de su actualización pueden surgir, exclusivamente, en órdenes no discursivos, en las causalidades del campo político, y, entonces, lo discursivo es “ilustrativo”, parasitario.

**Sergio Ramos**



## Entre mentira e ironía

*Umberto Eco,*  
(Lumen, 2000, Barcelona)

### **Umberto Eco, lector.**

Se podría decir que en este libro, Eco, más que escribir, lee. Los cuatro textos que componen el volumen no tienen en su origen la forma de un conjunto, pero la asumen en esta compilación que pone de relieve algunos ejes que disculpan el agrupamiento, principalmente uno: que Eco se configura como lector. Las lecturas, ya materializadas en escrituras, postulan diversas relaciones entre el objeto leído y la propia estructura textual de las mismas, lo que da como resultado cuatro modos diferentes de leer. La reescritura, la interpretación, la explicación, la exégesis hacen de Eco un lector misceláneo, movedizo, que varía de un texto a otro, aunque siempre acotado por dos parámetros que dan título al volumen: entre mentiras e ironías.

Eco reescritor: “Migraciones de Cagliostro” es una recuperación de las múltiples existencias de este personaje del siglo dieciocho, hilvanadas en leyendas y relatos de corte mitológico. En la lectura de Eco hay un querer desentrañar un Cagliostro, pero el señalamiento de que Cagliostro fue siempre narrado surtida y oscuramente por su presunta vida misteriosa, enseguida gana la escena. Las narraciones que Eco rescata tienen como estribillo específico la “atracción magnética” con otro personaje, el conde de Saint-Germain. Finalmente, y a pesar de hacer notar el carácter eminentemente mítico del personaje, Eco no rompe con la inercia literaria de relatar a Cagliostro a través de leyendas; por el contrario, la reduplica. Su reescritura no deshace, pues, el conjuro histórico y perpetua al personaje en la dimensión de la leyenda. Así, termina contando su versión de Cagliostro en anécdotas leídas (y, por cierto, divertidas), casi todas las cuales tematizan la constante refracción de Cagliostro en Saint-Germain (sí, al menos, decreta que no son el mismo y un solo personaje, como algunas versiones han querido), tal vez admitiendo implícitamente que sólo esa puede ser la dimensión de su existencia, o que no hay un modo más ameno de hacerlo (quién apostaría a que Eco vaya a optar por un relato serio y solemne, teniendo a la mano otro mucho más animado). Antes que mentiras, se trata de historias discordantes sobre identidades falseadas o disfrazadas de personajes cuyos originales parecen mucho menos interesantes e irre recuperables que sus leyendas reescritas; la ironía, atribuible al propio reescritor Eco, es estilística, y se adivina cada vez que éste suelta (en un gesto probablemente borgiano) la mueca erudita y distante sobre todos los Cagliostro que sus lecturas le aportaron y él remeda, sobre las anécdotas que no pudo dejar de repetir. Y Eco reescribe, una vez más, a Cagliostro.

Eco intérprete: “El lenguaje mendaz en Los novios de Manzoni” es la denuncia de un mecanismo narrativo —sólo visible en una lectura activa, solícita—, en el que (más allá de las acciones concretas y de las incógnitas que presuntamente movilizan al relato, pero que Eco se encarga de desatender) se tensan dos frentes. Se trata un conflicto en el plano de lo que en términos todorovianos sería una transformación de tipo “ideológica” en un relato. Eco atribuye a Manzoni una suerte de teoría semiótica que sustenta la tensión de la novela, según la cual a una “semiosis natural” (semiosis del síntoma, de lo visible, de lo efable) se contraponen una “semiosis verbal” (de lo convencional, de lo artificial o artificioso, que por tanto puede o quiere mentir, disfrazar, atentar contra lo evidente y lo real). Esta distinción transmuta en una diferencia de clase social: Eco interpreta que en esta novela la semiosis “natural” es la de lo “popular” que se yergue contra la de los poderosos. Éstos manejan la palabra y son por ello los abanderados de la mentira, ya que la misma nombra, encubre, disfraza y designa (= sentencia el designio de) lo verdadero. Eco lee la mentira que se tematiza en Los Novios (a cargo de la narración) como la clave de una semiótica no del todo ingenua. La ironía queda a cargo de su propia lectura, y está por tanto en otro plano. No se trata de una ironía prevista por Manzoni, una ironía en producción que edifica a un lector enunciativamente cómplice, vulgarmente dócil y pasivo, que asume el desfase previsto entre lo explícito y lo implícito que lo convoca. Se produce más bien en recepción: es una ironía de la lectura, que se corre del lugar enunciativo previsto, y que aporta un sentido insospechado por el texto, postulada por un lector inquieto. Esa lectura propone no sólo que Manzoni formula (más o menos) nítidamente una teoría semiótica: tiene que ver con el hecho de que el novelista quiera contraponer dos semiosis sin poder escapar a una de ellas, la de la palabra. Esto a Eco le resulta un hallazgo imperdonable, un error fructífero (“Máquina lingüística que se celebra negándose, la novela nos dice algo sobre otros modos de significar, y nos sugiere que la novela, cosa verbal, está al servicio de esos modos, porque es relato no de palabras sino de acciones, e incluso cuando relata palabras, las relata en cuanto han adquirido una función de acción.”), que se traduce en términos de la retórica figural como hipotiposis (la “capacidad que el lenguaje tiene de evocar lo que no es verbal”). Estamos ante el Eco intérprete, activo, el lector inquieto.

Eco explicador: En “Achille Campanile: Lo cómico como extrañamiento”, lee y homenajea, pero a costa de (¿tener que?) explicar su propio lugar de lector y homenajeante. El ensayo, pues, se resuelve en términos de dos explicaciones de diferente clase: una es una justificación a título personal de por qué lee (y leyó, inclusive desde antes de aprender a leer) a Achille Campanile; en esto se auto-agrupa a otros lectores (críticos y homenajeados) del mismo escritor. Pero Eco quiere, necesita, desmentirse:



“Achille Campanile tal vez sea el primer autor que he leído. (...) Más tarde he escrito sobre Campanile, y, como todos los que en los últimos veinte años han escrito al respecto, me he convertido en uno de sus personajes”. Esta explicación con forma de justificación desemboca en la siguiente (y más larga) explicación, acaso de tipo didáctica, para la cual se acomoda en su lugar de profesor de semiótica. Así, en su lectura de las obras de Campanile, comienza por convertir cada fragmento en ejemplo de alguna teoría sobre el lenguaje (“...a veces Campanile alcanza cimas que la semiótica y la filosofía del lenguaje se obstinan en escalar desde hace siglos...”) —algo que además confiesa hacer en sus cursos— y termina por sostener que Campanile puede explicarse (ya no en una clase, sino literaria o discursivamente) gracias a las reflexiones sobre el lenguaje que dichas corrientes han producido (“Se comprende mejor la naturaleza de lo cómico de Campanile sólo hoy en día, a la luz de tantos estudios de pragmática de la comunicación...”). De este modo recorre las teorías clásicas sobre lo cómico, sobre el humor, sobre las diferencias entre lo cómico en la vida, lo cómico en el texto y lo cómico del texto, pasando por ejemplos sobre deícticos, y llegando hasta la tesis del extrañamiento de los formalistas rusos. Tal como Eco la lee, en la obra de Campanile aparece la ironía de que éste sabe manejar (intuitiva o conscientemente, Eco no lo decide) diferentes destrezas sobre el lenguaje, prescindiendo de postreras teorías semióticas. Por su parte, si bien no avizora allí la mentira, Eco se ocupa de una desmentida, flanqueada por una maniobra irónica que lo afecta como lector, aquella que él mismo había descrito en *Apostillas a El nombre de la rosa*: la ironía como actitud de incomodidad ante (y desplazamiento respecto de) los lugares comunes. De hecho, frente a un autor de esos que no merecen ser homenajeados por imperfectos (primer lugar común) como Campanile, Eco asume su corrimiento y decide homenajearlo; pero homenajear a este tipo de autores (y a Campanile en particular) ya es un (segundo) lugar común, lo cual acepta no sin armar toda una justificación previa. Su lectura se entrega a un sortilegio cínico (la ironía posmoderna de *Apostillas*...) que toma la forma de una gran explicación justificadora y didáctica.

Eco exégeta: en “Geografía imperfecta de Corto Maltés” revisa “La balada del Mar Salado”, episodio de 1967 del célebre Corto Maltés, cómic de Hugo Pratt. Aquí Eco abandona todo interés por el lenguaje, y centra su atención en el texto, o más precisamente, en las relaciones entre el texto y sus referentes. (Este abandono es curioso porque se aparta de una cierta actitud común a los tres primeros ensayos). En su lectura busca —y encuentra— que los itinerarios marinos del cómic de Pratt por momentos desconocen (o quizás mejor, trastocan) la geografía verdadera, la de los mapas. Se toma el trabajo de reconstruir las rutas, de escudriñar los mapas que aparecen dibujados, de poner en serie los libros que los personajes

leen y los momentos históricos en que se desarrollan las acciones, para descubrir que Pratt ha introducido en su texto rupturas temporales y espaciales que inciden deliberadamente en la trama narrativa. “...yo no me fío de los autores, que a menudo mienten. Me fío sólo de los textos”, dice, y a continuación, sospechando de casi todo lo explícito, comienza lentamente a introducir a Pratt (¿autor? ¿narrador? ¿personaje?) en el texto, a develar que en el fondo la búsqueda emprendida por cada personaje es más bien la de la identidad de Corto, y —como si fuera poco— “...que Pratt era Corto Maltés”. Eco lee como un revelador de un código secreto: a la manera de un exégeta, vincula al texto con su (ahora, verdadero) referente, y reconstruye una gran alegoría en base a desconfiar de la geografía planimétrica, y de la identidad inmediata de los personajes para hallar detrás de todo al propio Pratt buscándose a sí mismo en el personaje de Corto.

**Gastón Cingolani**

# El Humor en Borges

*René de Costa,*

(Cátedra, 1999, Madrid)

## Una vindicación falaz

En la página 16 de *El humor en Borges* René de Costa cita el *Leviatán* de Hobbes: “El estallido de la risa no es sino la súbita iluminación que nos produce la sensación de poseer una cualidad superior, que nos diferencia de quienes no ríen”. Hobbes, pensador moderno al fin, acuñaría otra línea memorable: “La única pasión de mi vida ha sido el miedo”.

Treinta y seis años antes de la publicación de *Leviatán* Cervantes publicaba *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. El Quijote, se ha afirmado hasta el hartazgo, funda la literatura moderna, así como es posible argumentar que el *Leviatán* funda la teoría política moderna. Notablemente, el desacomodamiento entre individuo y mundo en uno y otro texto tienen dos soluciones opuestas y simétricas. En Hobbes, ese desorden funda el miedo, y luego, el estado; en el Quijote funda locura, y luego, la aventura.

Y es que en el origen de la literatura moderna se encuentra el desarreglo de los sentidos, la radical inadecuación entre el individuo y el mundo que lo rodea. En lugar de devenir miedo, esa inadecuación produce risa: el escritor moderno será un humorista de esa fractura originaria.

Es posible entonces afirmar que una de las tradiciones centrales de la literatura moderna es el humor. Cervantes, Swift (qué comprendió las dos caras del pensamiento hobbesiano y compuso *Los viajes de Gulliver*), Sterne, Dickens, Wilde, Kafka, Tzara, Borges, Nabokov, Calvino, Lem: escritores que entendieron que frente a un mundo cada vez más incomprendible, la única posibilidad para la literatura era la risa.

Ese linaje secreto y prestigioso tiene en la obra de Borges un punto nodal que condensa líneas (la vanguardia, la literatura argentina, los géneros “menores”, la filosofía occidental) y reordena tradiciones (el realismo, la literatura gauchesca, la novela, la filosofía occidental). Así, Borges inventa a sus precursores; pero también, con el tiempo, los escritores terminan pareciéndose a quienes los mencionan; y Borges termina siendo inventado por quienes lo leen.

René de Costa, en cambio, cree que Borges es un escritor genial, en el sentido más germánico y romántico del término. Así lo declaran su afición por las primeras ediciones (porque las otras están plagadas de errores que de Costa atribuye al pudor de los editores) y a la facilidad con la que atri-

buye a los textos de Borges una voluntad escolar: “Pero como los lectores no siempre estamos a su altura, en sucesivas ediciones [Borges] introduce a veces cambios en algunas bromas, cambios muy sutiles que denotan su intención de resaltarlas”. Cuáles son las ediciones que hay que consultar (porque son la expresión del humor borgeano) y cuáles no (porque los cambios son erratas) es un misterio que, aparentemente, sólo Borges podría desentrañar.

Semejante idea de escritor es correlativa de cierta idea de lectura: de Costa obvia casi toda referencia a la crítica (que el texto reconoce como abundante) que sobre Borges ha existido y la despacha en frases como: “Es evidente que la cantidad de sugerencias que contiene el texto para la divagación es tal y tan compacta que hasta los lectores más ‘atentos’ han desatendido las claves que el propio Borges va dejando aquí y allá, especialmente las del humor”. El humor en Borges, entonces, sólo comentará la crítica de Genette y la de Foucault (a quien, contradictoriamente, de Costa atribuye un reconocimiento del humor borgeano), olvidando que casi todos los textos dedicados al autor de *Ficciones* indican en mayor o menor medida la importancia del humor para la configuración de su estilo.

Borges es para de Costa un individuo y no un cúmulo de textos y lecturas. No lo considera una construcción realizada en gran parte por los textos de Borges, pero también por las críticas y lecturas que su obra ha recibido. Así pensado, sólo puede resultar reduccionista afirmar que “Para los contemporáneos de Borges, adoctrinados por el tratado fundacional de Sarmiento (*Civilización y barbarie*, 1845) los indios eran la escoria de la Argentina” o eliminar de su corpus de trabajo los textos firmados con Bioy Casares porque “merecen un estudio aparte”.

Este reduccionismo atraviesa *El humor en Borges* que, dedicado sólo al humor, termina por simplificar problemas de mucha mayor densidad. No se trata sólo de la imposibilidad de las genealogías literarias o de la construcción de Borges en una tradición nacional (toda tradición es fictiva y, finalmente, la labor crítica no busca revelar ninguna verdad), sino de la posibilidad de articular un discurso complejo sobre un objeto particularmente denso (y todo objeto, bien mirado, es particularmente denso). De Costa no lee, en suma, el humor borgeano en un cruce de coordenadas en las que es imposible obviar el humor, pero en la que el humor funciona en tensión con otros gestos. Así, todo el ensayo tiende a una reducción por la que el humor sólo puede ser leído a costa del sacrificio de otras dimensiones textuales. De Costa lee “La muerte y la brújula” como una parodia del género policial y afirma que en el final del relato (en el que propone a Scharlach una versión de la paradoja de Zenón) Lönrot

“evidentemente debe pensar que en la subdivisión infinita del espacio, Scharlach nunca podrá alcanzarlo, lo cual se demuestra como falso cuando Scharlach da un paso atrás y en esa ‘línea recta’, dispara y naturalmente da en el blanco, demostrando la falacia de la aporía”.

Es posible acordar en que “La muerte y la brújula” es una parodia del género. Más difícil resulta acordar en que la demanda de Lönnrot sea ridícula y que la aporía quede refutada. No es imposible acordar en este punto, pero sí es simplificar un problema que en la obra de Borges tiene un peso extraordinario.

Esta falta de densidad es característica del texto de de Costa. Se afirma en el prólogo que el libro estuvo guiado por la voluntad de divulgar la diversión que produce leer a Borges. Placer que hace del libro una lista de chistes borgeanos. No se encuentra en ninguna parte una sistematización de los recursos con los que la obra de Borges produce ese efecto. Es cierto que en el libro se describen algunos de los recursos más frecuentes y se encuentran fragmentos memorables, pero no se los articula y así El humor en Borges, que tiene 151 páginas, podría tener 250 o 462: no hay límites para el recuento de chistes y anécdotas. En la medida en que estos recursos no se aíslan ni se describen técnicamente, el texto vacila entre el tono académico y la opinión silvestre. De Costa, como Funes, sólo puede recordar: no puede despegarse de los textos que lee. El entimema, el oxímoron y la antítesis, por ejemplo, tres figuras centrales para el humor borgeano, no son descriptas. Sí son citados (y explicados) los diferentes chistes una y otra vez según sus diferentes apariciones en los textos.

Se pierde así no sólo la correlación de la obra borgeana con sus condiciones de producción (cierta línea de la literatura moderna, pero también de la cultura argentina), sino también el efecto mismo de corpus: Borges se torna un escritor unidimensional cuya mayor virtud fue burlarse de eso mismo que constituyó el centro de su obra. Así, el Borges humorista vindicado por de Costa es un torpe contador de chistes, desesperado por que sus lectores “captan” los chistes.

Y si es cierto que los escritores son recreados por quienes los mencionan, ojalá que Borges siga sin parecerse al escritor estudiado en El humor en Borges.

**Ezequiel De Rosso**



## Lo cómico

*Concetta d'Angeli y Guido Paduano,*

(Madrid, Visor, 2001)

### El inalcanzable cómico

Concetta d'Angeli y Guido Paduano escribieron, en 1999, un libro: *Il Comico* (Lo cómico, Visor, 2001). A ese texto se me ocurre, a modo de invitación a la lectura, proponerle un recorrido: no se detenga en la introducción, resume de modo demasiado escueto los siete capítulos restantes que recorren ese número de modos de producción de la risa, que comienza con “La crítica de los vicios” y finaliza, en el siete -como siempre suele pasar-, con la muerte. Le sigue, al final, una “Nota bibliográfica”, un resumen de las teorías de lo cómico, que podría leer en primer lugar, si su voluntad de repaso se lo exige. Sin embargo le sugiero que, al menos, se detenga en el último párrafo de esa nota, pues se encontrará con uno de los pocos desacuerdos fuertes que se pueden encontrar en este libro, el que no merece dejarse de lado. La contendora elegida es Lucie Olbrechts-Tyteca (*Il comico del discorso*, obra que no leí), a quién se le reconoce haber producido “un auténtico manual para la clasificación y el análisis de los aspectos lingüísticos y retóricos relacionados con lo cómico, una aproximación sumamente útil para quien se proponga investigar el fenómeno de lo cómico en los textos literarios”. Pero el elogio, lo leerá enseguida, tiene su contraparte: el no compartido “rechazo despectivo” a las reflexiones teóricas que van al encuentro de explicaciones abarcativas de la risa –en “su globalidad” se dice–, que en su exceso o ambición tacha peyorativamente ese texto de: “filosóficas”. Este último juicio, según d'Angeli y Paduano, se aplica “en una acepción injustificadamente denigratoria del término”. Correrá por su parte el trabajo de evaluar si el impulso generalizante es de mayor interés para el asunto que el “esquemático y limitador” de Olbrechts-Tyteca.

Para la risa –para muchas otras cosas también–, este debate entre lo abarcativo y lo restringido viene de lejos. Bergson en una adenda a *Le rire*, de 1924, se batía con un “generalista” de época que se proponía subsumir al motivo de la risa en una fórmula general. Le advertía de los peligros de hacerlo, en tanto el trazar un círculo y notar que un conjunto de fenómenos son posibles de incluir en su perímetro no garantiza que lo mismo pueda lograrse con todos los posibles, en tanto que muchos que cumplen con ese requisito pueden quedarse afuera y otros –motivo también de risa–, no incluirse por no cumplir con la regla. Optaba, en cambio, por sustituir el camino de la inclusión por el del abrazo; consistente en incorporar, en un movimiento, aquello que cumplía con ciertas condiciones y demorarse el tiempo suficiente para encontrar el modo de extenderse a aquello que quedaba fuera de la extensión de sus brazos.

Sería ingrato para mí que tome mi comentario como una reserva definitiva, es todo lo contrario, el texto despierta mi curiosidad y le solicito, además, que me acompañe en la duda: ¿si el propósito de los autores es indagar lo cómico literario y Olbrecht-Tyteca ponen en obra un recurso, es suficiente señalar que es “limitador” y “esquemático” para que lo sea? La respuesta puede dejar de lado la atribuida –posiblemente cierta– intención de injustificada desvalorización del impulso filosófico; un pecado venial, al fin, frente a la dimensión del asunto.

Pensaré que no puedo disimular, a ciegas y sin lectura, mi simpatía digamos “empirista” en este debate: si así lo hace piensa en la dirección correcta, lo que lo impulsará, si su vocación es “filosófica”, a precipitarse sobre los siete capítulos (puede leerlos en cualquier orden), en tanto que confirmará su posición; de ser “empirista”, en cambio, podrá hacer lo mismo, con más fatiga en este último caso, para consolidar la que tiene de antemano.

Cuando recorra los ejemplos, diversos y de diversas épocas, quizá tenga una impresión similar a la mía: es posible que muchos fragmentos no le induzcan risa sino congoja; las vicisitudes de Zeno (Svevo, La conciencia de Zeno) frente a la pretendida confesión de una falta, por ejemplo, o bien el mismo personaje apelando al recurso de las combinaciones numéricas de fechas, como ligamen mágico entre un suceso y otro, no realizado, del que se apetece sea afortunado.

Nos daremos –si me acompaña en el juicio– de narices con el conocido problema de lo cómico señalado por Bergson: su carácter social. Para que algo sea cómico es necesario que se ría más de uno; nos situamos aquí en una situación de cierta ajenidad, pues los autores son dos, lo que satisface el requisito.

En una posición diversa, quizá, podamos situarnos frente al diálogo de Orgon y Dorina (Molière, Tartufo), donde se opera al recurso frecuentado de la repetición de la sustancia de las réplicas. Lo que suscita una segunda cuestión de interés: no me reí de inmediato siguiendo la lectura, es cierto, pero me reí levantando los ojos, recordando. Busqué en mi memoria la sonoridad de las palabras propias del momento en que instalado en la butaca de un teatro las escuché, en otra lengua distinta. Los fragmentos dramáticos diversamente frecuentados en el texto ¿gozan acaso de autonomía cómica? O ¿se trata en realidad del germen de algo que en un desarrollo posterior se la confiere? De otra manera: lo que leemos allí es una de las condiciones que disponen a que algo, múltiples recursos mediante, motive lo cómico.



Le ruego me acompañe en el examen del pequeño fragmento de diálogo entre la Señora Bertrand y Harduin (Diderot, ¿Es bueno? ¿Es malo? Sobre la inconsecuencia del juicio público):

Señora Bertrand: ¿servirá de algo hablar del capitán Bertrand?  
Hardouin: Era un valiente; y nunca he visto nada más interesante que su viuda.

Sin duda el salto entre las posibles virtudes del extinto capitán y los atributos de su viuda ligan dos isotopías lejanas que se condensan de modo de producir una flexión en los universos de referencia: virtudes del capitán, virtudes de la viuda. El desequilibrio entre los interlocutores es restituido por un tercero que se encuentra en posición de observador. Un germen, en tanto que la puesta en escena puede a su vez flexionar: por el carácter de la Señora Bertrand, por ejemplo: una triste dama proveya o una apetecible que emplee un cierto énfasis en lugar de otro no darían lugar al mismo efecto. La explicación del caso, no en su condición dramática sino narrativa, exige a d'Angeli y Paduano un excursus, consistente en explicar el lugar ocupado por el fragmento: el pedido de una pensión por viudez, la presencia de un hijo pequeño, la simulación de posible paternidad de Hardouin, que exhibe al hacer valer sus influencias para el otorgamiento del beneficio, como mejor argumento que la generosidad, etc. Lo que conduce, en esa historia, a que tanto el pedido como la posible mediación de influencias para lograrlo escape al puro acto de justicia. Para no fatigarlo: la urdimbre de un relato, la crítica moral que conlleva, y así de seguido. Lo que nos conduce a otras cuestiones de interés: lo cómico y la lógica de la puesta en secuencia.

Bien, para terminar, si busca en este libro una solución para resolver la relación entre el arte y lo cómico no lo lea, ningún orden de lectura lo resuelve. Por el contrario, si se trata de replantear algunos problemas, siga el que le sugiero o cualquier otro.

**Oscar Traversa**

*figuraciones*

---

3

LIBROS de  
CRÍTICA



CRÍTICA  
DE ARTES