

# Humor y política

## La dimensión ideológica del humor en la obra de Roberto Fontanarrosa

Autor:

Palacios, Cristian

Tutor:

Vázquez Villanueva, Graciana

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

**TESIS DOCTORAL**

**HUMOR Y POLÍTICA**  
**LA DIMENSIÓN IDEOLÓGICA DEL HUMOR EN**  
**LA OBRA DE ROBERTO FONTANARROSA**

**DOCTORANDO: CRISTIAN PALACIOS**  
**DIRECTORA DE TESIS: GRACIANA VÁZQUEZ VILLANUEVA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**MAYO DE 2014**





Wittgenstein dijo una vez que se podría escribir un buen libro de filosofía serio que consistiera únicamente de chistes [Wittgenstein once said that a serious and good philosophical work could be written that would consist only of jokes].

Norman Malcolm, 1958. *Ludwig Wittgenstein: a memoir*.

El hambre mastica las encías La sal los labios  
Chistes sucios repican en la carne solitaria  
Hasta que el hombre llega a ser un hombre

Heiner Müller, 1982. *Verkommenes Ufer Medeamaterial*  
*Landschaft mit Argonauten* [Ribera Despojada /  
*Medea Material / Paisaje con Argonautas*].

Cuando alcancé la sabiduría, ella me miró y dijo: “ya me alcanza cualquiera” [...]  
Si la quietud invade tu espíritu, consulta al sabio. Si invade tus piernas, consulta al médico [...]  
El ocio es la madre de todos los vicios. Pero es una madre y hay que respetarla [...]  
Dios creó al infinito. Y olvidó terminarlo [...]  
Simula reír la hiena. Pero no entiende los chistes.

Roberto Fontanarrosa, 1998. “Ernesto Esteban Etchenique: un guijarro en el agua” [aforismos].  
En *Una lección de vida y otros cuentos*.

## AGRADECIMIENTOS

El de los agradecimientos es un género que tiene sus particularidades. Demasiado propenso a la seriedad extrema, puede caer rápidamente en la autoparodia si no prestamos especial atención. Resulta además muy fácil olvidarse de gente que merecería figurar en el podio. Intentaré, sin embargo, ser lo más justo posible. En primer lugar debo mencionar a Graciana Vázquez Villanueva, mi directora, sin cuya insistencia y apoyo a lo largo de este tiempo este trabajo nunca hubiera visto la luz. Junto con ella, debo extender mi gratitud al resto de los miembros del equipo de investigación UBACyT que integro. Más de una vez han respondido a mis dudas tanto teóricas como administrativas (como todo el mundo sabe, hay siempre un grado inherente de burocracia en toda investigación formal académica). Tampoco hubiera seguido adelante sin el apoyo y la tenacidad de Paula, mi compañera de vida. Este último tiempo ha tenido que soportar mi estado de tesis crónico. Fue ella quien insistió además, en un principio, en que presentara un recurso de reconsideración al CONICET que, debido a un error administrativo, había rechazado mi pedido de beca. Sin esa beca, escribir estas páginas hubiera sido sencillamente imposible. Tengo que agradecer también al equipo del Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires, lugar de residencia para este proyecto. La lista se prolongaría hasta el hartazgo si mencionara aquí a todos los amigos y familiares que aportaron su granito de arena. No quiero, sin embargo, dejar de nombrar a mis padres. Aunque en estos casos constituye un tópico casi obligado, tengo mis especiales razones, dado que fueron ellos quienes me introdujeron a la historieta. Mi memoria retiene todavía el encuentro mágico y casi secreto con una revista de *Astérix* que me regalaron cuando apenas comenzaba a leer. Treinta años después, la revista todavía permanece en mi biblioteca y en mi, el deseo de la aventura, que por suerte, nunca se ha extinguido.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. ....	7
PRIMERA PARTE: LA LENGUA DE LOS SENTIDOS QUE SE BIFURCAN. ....	14
1.1 – LA BÚSQUEDA DE LA LENGUA IMPERFECTA. ....	19
1.1.1 – La Semiosis de Nunca Acabar. ....	20
1.1.1.1 – Escuela francesa de Análisis del Discurso. ....	20
1.1.1.2 - Teoría de los Discursos Sociales. ....	24
1.1.1.3 – Semiótica. ....	26
1.1.2 - ¿Por qué la lengua debe ser imperfecta? ....	36
1.1.3 – Diccionario de Lugares Muy Poco Comunes. ....	43
1.2 – LA RISA: UN CASO PARTICULAR DE LA COMPRESIÓN. ....	59
1.2.1 – Breve historia de las ideas sobre la risa. ....	60
1.2.1.1 – Subdivisión de los fenómenos de la risa. ....	61
1.2.1.2 – Tipos de teoría sobre el humor y lo cómico. ....	64
1.2.1.3 – Teorías de la risa en la antigüedad. ....	68
1.2.1.4 – La teoría de los humores y las dos locuras de los hombres. ....	70
1.2.1.5 – Teorías de la risa en la Edad Media y en el Renacimiento. ....	72
1.2.1.6 – Teorías de la risa en la Edad Moderna. ....	73
1.2.1.7 – Lo cómico absoluto de Charles Baudelaire. ....	76
1.2.1.8 – El humorismo según Pirandello. ....	78
1.2.1.9 – El automatismo de Bergson. ....	80
1.2.1.10 – El chiste, lo cómico y el humor en Freud. ....	82
1.2.1.11 – Bajtin y la cultura popular de la risa. ....	85
1.2.2 - Teorías lingüísticas y discursivas sobre el humor y lo cómico. ....	88
1.3 – HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LOS DISCURSOS CÓMICOS Y HUMORÍSTICOS (DICCIONARIO DE LUGARES MENOS COMUNES TODAVÍA). ....	97
1.3.1 – Lo Irrisorio. ....	102
1.3.2 – Lo Serio. ....	104
1.3.3 – Diferenciación entre lo cómico y lo humorístico. ....	105
1.3.3.1 – Incongruencia. ....	106
1.3.3.2 – Superioridad. ....	108
1.3.3.3 – Sublimación/Liberación. ....	112
1.3.3.4 – Modalidades. ....	114
1.3.3.5 – Dispositivos. ....	114
1.3.3.6 – Operaciones. ....	115
1.3.3.7 – Discursos. ....	116
SEGUNDA PARTE: INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE FONTANARROSA ....	120
2.1 – EL HUMOR Y LA HISTORIETA ....	123
2.1.1 - Historieta y estudios sobre historieta. ....	123

2.1.1.1 - La historieta en Argentina. -----	129
2.1.1.2 – El caso Breccia. -----	134
2.1.1.3 – Comentario sobre <i>La balada del Mar Salado</i> . -----	138
2.1.2 - El humor en Argentina. Discursos cómicos y humorísticos. -----	140
2.2 - INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE ROBERTO FONTANARROSA. -----	151
2.2.1 - Biografía crítica de Roberto Fontanarrosa. -----	152
2.2.1.1 - Primeros años (el final de la aventura). -----	155
2.2.1.2 - Boom -----	158
2.2.1.3 - Fontanarrosa en <i>Hortensia</i> . -----	163
2.2.1.4 – Los años de <i>Satiricón</i> . -----	166
2.2.1.5 – El mal nos gobierna -----	155
2.2.1.6 - La mesa de los galanes. -----	172
2.2.1.7 - Últimos años. -----	174
2.2.1.8 - Asedios a la obra de Fontanarrosa. -----	177
2.2.1.9 - Post-Mortem -----	178
2.2.2 - Presentación del Corpus. -----	180
2.2.2.1 – Historietas -----	181
2.2.2.2 – Chistes -----	186
2.2.2.3 – Novelas -----	187
2.2.2.4 – Cuentos -----	188
TERCERA PARTE: TRANSFORMACIONES. -----	190
3.1 - ANTOLOGÍA CANÍBAL: TRANSPOSICIÓN, TRADUCCIÓN, PARODIA, REFORMULACIÓN DISCURSIVA. -----	198
3.1.1 - Transformaciones. -----	202
3.1.2 - Traducciones. -----	206
3.1.3 - Intertextos. -----	211
3.1.4 - Transposiciones. -----	222
3.1.5 - Parodias. -----	235
3.1.6 – Coda -----	243
3.2 - DE LA GAUCHESCA A INODORO PEREYRA. -----	248
3.2.1 - Un transgénero: lo gauchesco. -----	250
3.2.1.1 – El teatro. -----	254
3.2.1.2 – El radioteatro. -----	260
3.2.1.3 – La historieta. -----	261
3.2.1.4 – La pintura. -----	265
3.2.1.5 – El cine. -----	268
3.2.1.6 – El folklore. -----	270
3.2.2 - Otras intermitencias. -----	272
3.2.3 - Sobre lo popular. -----	278
3.2.4 – Otra coda. -----	281
3.3 - DEL POLICIAL NEGRO A BOOGIE EL ACEITOSO. -----	282

3.3.1 - Bajo la podrida pista .....	288
3.3.2 - ¿Por qué lo llaman el aceitoso, Boogie? .....	297
3.3.3 - Apéndice sobre <i>Ultra</i> . .....	302
3.4 - LOS CLÁSICOS SEGÚN FONTANARROSA. ....	310
3.4.1 - Cómo hablar de los libros que no se han leído. ....	312
3.4.2 - De La Ilíada a Tiburón (pasando por Don Quijote). ....	323
3.4.3 - La Pampa de los senderos que se bifurcan o Un semiólogo indescifrable. ....	330
3.5 - EL DISCURSO PERIODÍSTICO .....	341
3.5.1 - Fontanarrosa en <i>Clarín</i> . ....	344
3.5.2 - Fontanarrosa en todas partes. ....	356
3.5.3 - Boogie en el Golfo (Primera Parte). ....	362
CUARTA PARTE: REPRESENTACIONES. ....	371
4.1 - LA MUJER .....	376
4.1.1 - De una Eulogia a otra Eulogia. ....	376
4.1.2 - Boogie es un perro con las mujeres. ....	384
4.1.3 - Best Seller (la mujer explota). ....	389
3.2 - LA POLÍTICA .....	399
4.2.1 - Fontanarrosa y la política. ....	399
4.2.2 - Viaje a Congodia. ....	406
4.2.3 - Boogie en el Golfo (Segunda Parte). ....	414
4.3 - LA VIOLENCIA .....	424
4.3.1 - No alteremos los valores. ....	424
4.3.2 - Han vuelto los días felices. ....	426
4.3.3 - Semblanzas deportivas. ....	441
4.4 - LA IDENTIDAD .....	447
4.4.1 - ¿A dónde vas [tú] gringo? .....	447
4.4.2 - El gaucho, ese símbolo. ....	450
4.4.3 - Otra deuda que la sociedad ha contraído con las gaseosas. ....	458
CONCLUSIONES: UN FINAL PARA HELOTRO. ....	466
5.1 – El autor como mueca o La explosión del sujeto. ....	467
5.2 – Transformaciones y representaciones en la obra de Fontanarrosa. ....	470
5.3 – Y la lengua se bifurca todavía más. ....	477
BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	484

## INTRODUCCIÓN.

Michel Serres —un epistemólogo al que aprecio mucho— sostiene que no hay que tener ningún miedo a la totalidad. Serres dice, acertadamente, que sólo hay que temer la solidez, es decir, que las cosas se solidifiquen, y señala que los fragmentos son cosas que, al haberse roto ya, no pueden seguir rompiéndose. Por eso son muy sólidos. Así que de entrada no podemos pasar por alto que el fragmento, de alguna manera, es ante todo la añoranza de una totalidad perdida: cada fragmento es nostálgico. Pero a continuación debemos entender que el fragmento es lo menos fragmentario que puede haber. El fragmento es duro, no se rompe, es el resultado de una rotura que ya no se repetirá. [...]

La totalidad y la generalización, opuestas al fragmento, son completamente frágiles. Como bien sabemos, en cuanto intentamos generalizar algo siempre aparece un colega inteligente y un poco malicioso dispuesto a señalar algún fallo de la generalización. Pues bien, la generalización es una forma de responsabilidad, en el sentido de que invita al otro a responder. Eso es, precisamente, lo que quiero hacer.

Paolo Fabbri, 1998. *El giro semiótico*.

¿Cuál es el equivalente contemporáneo del tarot como representación del inconsciente colectivo? Pensé en los tebeos, no en los cómicos sino en los dramáticos, de aventuras, de miedo: gánsters, mujeres aterrorizadas, naves espaciales, vampiros, guerra aérea, científicos locos. Pensé en poner al lado de *La taberna* y *El castillo*, dentro de un marco análogo, *El motel de los destinos cruzados*. Algunas personas salvadas de una misteriosa catástrofe se refugian en un motel semidestruido, donde sólo ha quedado una hoja de periódico chamuscada: la página de los tebeos. Los sobrevivientes, que han perdido el habla por el miedo, cuentan sus historias con ayuda de las

viñetas, pero no siguiendo el orden de cada tira, sino pasando de una a otra en columnas verticales o en diagonal.

Italo Calvino, 1973. *El castillo de los destinos cruzados*.



Quino, 1988. *Mafalda Inédita*. [Tira publicada el 12 de enero de 1965]

El objetivo del presente trabajo es el análisis de los distintos procedimientos discursivos asociados al campo del humor y lo cómico en su dimensión ideológica y en relación con los acontecimientos políticos que afectaron a la sociedad argentina en las tres últimas décadas del pasado milenio a través de la producción gráfica y escrita de Roberto Fontanarrosa. Mi hipótesis principal en cuanto a la obra de Fontanarrosa, es que en su devenir histórico se produce en ella un pasaje paulatino del discurso humorístico al discurso cómico. Habrá que explicar entonces, qué alcance tienen para nosotros ambas denominaciones, dado que esta transformación incide a su vez en la forma en que se lo ha leído y aún se lo lee en la actualidad. Se trata de entender sus textos en aquello que más tienen de específico y acercarnos de esta forma a uno de los enigmas más persistentes de la conducta humana: la naturaleza de aquello que aquí llamaremos “lo irrisorio”, es decir, aquella propiedad que comparten entre sí todos aquellos discursos que nos causan risa o que fueron producidos con ese objeto. Pero no solamente. Como veremos, el terreno de la risa abarca muchos otros fenómenos sin cuya comprensión nuestro entendimiento del “dominio de lo risible” [regio ridiculi], como lo llamaba Ciceron, resultaría muy limitado. Así sucede con la melancolía entendida por Victor Hugo en *Les travailleurs de la mer* como “la dicha de estar triste” [“Así como la melancolía es la tristeza que se aligera, así el *humour* es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea (esa dimensión de la carnalidad humana que sin embargo constituye la grandeza de Bocaccio y Rabelais) y pone en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen” (Calvino 1989: 34)] o con la ironía, tantas veces amarga. En el fondo, como veremos, se trata de replantearnos el funcionamiento del lenguaje y del sentido, toda vez que esa “red de relaciones” de la que habla Calvino de cuyos nudos la risa parece tirar, se encuentra constituida principalmente por un entramado de significados que los modos cómico y humorístico del discurso ponen en cuestión. El



primero, de forma aparente y el segundo de manera radical.

La obra de Roberto Fontanarrosa, dentro de la tradición del humor en la Argentina resulta especialmente relevante para el abordaje de todas estas cuestiones. Tanto por su carácter múltiple y diverso: gráfico, literario, teatral [en rigor Fontanarrosa nunca escribió teatro, pero es, con todo, el autor más representado en los teatros argentinos]; como por su presencia en medios humorísticos significativos: *Hortensia*, *Satiricón*, *Superhumor*, *Fierro* y, desde 1973, en la página de chistes del diario *Clarín*. Tanto por su emergencia en un momento clave de la historia política del país como por su trabajo en torno a algunos de los tópicos de la escena cultural argentina: la gauchesca (*Inodoro Pereyra*), el deporte y el fútbol (*Semblanzas deportivas*, *El fútbol es sagrado*, *Puro fútbol*, *Fontanarrosa es mundial*), la política (*Fontanarrosa y la política*), una cierta construcción de la masculinidad y su contraparte, lo femenino como horizonte fascinante e inalcanzable a la vez (*Fontanarrosa y la pareja*, *Best Seller*, *El Área 18*), cierta homofobia que se desprende de todo ello (*El segundo sexo de Fontanarrosa*) y por supuesto, el universo de lo cómico cotidiano que comprende y cristaliza en su interior todos aquellos miedos y tensiones que atraviesan una comunidad en un momento determinado, aquello que llamamos la “actualidad”, comentada en el día a día en chistes de una sola viñeta que fueron agrupados luego por temas diversos (*Fontanarrosa y los médicos*, *Fontanarrosa y la inseguridad*, *Fontanarrosa y el sexo*). Pero también por su trabajo con esos otros tópicos y géneros que no siendo parte de aquella cultura que llamamos “nuestra” resultan ser a la vez indisolubles de la misma. Así sucede con la novela policial negra o *hardboiled* en *Boogie el aceitoso* o con los cómics de superhéroes en su relación con la política de reactivación de la guerra fría en la Era Reagan en *Sperman, el hombre del sexo de hierro*. Finalmente, por su relación compleja con el mundo de la cultura letrada (*Fontanarrosa contra la cultura*, *Los clásicos según Fontanarrosa*), sin la cual no puede comprenderse bien su adscripción a lo que se suelen denominar “culturas populares”. Todo ello la coloca en un lugar privilegiado para el estudio de las relaciones entre el humor, los géneros populares y los medios masivos de comunicación en la configuración del *imaginario socio-discursivo* de la sociedad argentina de fin de milenio.

Tres nociones serán capitales como hilo conductor en el laberinto de todo lo que sigue. En primer lugar, la noción de “transformación” sin la cual nuestro entero edificio conceptual se desmoronaría rápidamente. Por suerte para todos, se trata de un término lo suficientemente amplio como para dar cuenta tanto del procedimiento específico que denominaremos “transposición paródica” en el cual Fontanarrosa ha demostrado una particular maestría; como de la mucho más elemental operación por la cual los signos reenvían unos a otros en un circuito sin fin. Según nuestro punto de vista, si bien todo discurso es de una u otra manera transformación de un discurso previo, la característica

principal de aquellos que llamaremos irrisorios es el énfasis que ponen en hacer explícito dicho pasaje. En nuestro caso procuraremos además, prestar bastante importancia a un término afín al del cambio inherente a todo proceso discursivo: la noción de “supervivencia”, de cuya relevancia ha dado cuenta uno de los más fascinantes teóricos de la imagen del siglo pasado: Aby Warburg, cuya influencia no ha hecho más que crecer en los últimos años. Es notable la insistencia con la que muchos teóricos de la risa repiten que el humor es cultural y socialmente determinado, de modo que lo que hace reír a algunos pueblos y naciones en distintos momentos, no hace reír a otros. Dicho así, sin embargo, se trata de una perogrullada. Lo interesante es observar cómo sobre unos elementos variables en tiempo y espacio podemos verificar sin embargo, operaciones y procedimientos similares a lo largo de la historia. La “cultura popular” de la risa de la que da cuenta Bajtin en su notorio trabajo sobrevive aún hoy en día. Hay una velocidad, un ritmo, un cierto concurso de formas, que resultan para nosotros tan graciosas como lo eran para los habitantes de otras épocas. Reír se ríe de muchos modos. Sin embargo, las nuevas formas en que se lo hace se superponen con otras ancladas en un pasado muy lejano [si mi testimonio personal vale de algo, doy mi palabra de que he oído en una fiesta contar el episodio de la disputa por señas del *Libro del Buen Amor* como un chiste de salón a alguien que no era ni por asomo un estudiante de filosofía y letras (ni tenía idea del origen de lo que estaba narrando) y, lo que es todavía más interesante, el público se rió a carcajadas].

En segundo lugar el concepto de “cultura” que desarrollaremos en nuestro Diccionario de Lugares Muy Poco Comunes en el punto tres del primer capítulo. La cuestión de la “cultura” tanto en sentido amplio (es decir, la suma de todo lo que los hombres hacemos, pensamos y decimos, esa dimensión significativa, relativamente autónoma que interrelaciona toda la vida social) como en sentido restringido (es decir, el conjunto de aquellos bienes que adquieren un valor simbólico privilegiado en una determinada sociedad) volverá a reaparecer una y otra vez. Tanto en relación con la obra de Fontanarrosa en quien, como hemos dicho, la cuestión de la cultura (en ambos sentidos) ocupa una papel fundamental, como en relación con una cierta particularidad tanto del campo de los Discursos Irrisorios (es decir, de un cierto uso “profesional” de la risa) como del llamado noveno arte. Según postularemos en el capítulo que les hemos reservado, si hay algo que es específico a ambos terrenos de la práctica artística es aquella tensión nunca resuelta entre la “cultura” (entendida sobre todo en sentido amplio) y la imaginación más radical que amenaza siempre con destruirla. Esta tensión se superpone en la obra de Fontanarrosa con el pasaje entre los dos modos de lo risible en que según nuestro punto de vista se debate su obra. No sería del todo errado afirmar que el volcán que explota hacia el final de *El Área 18*, cerrando así el ciclo de violencia que palpita bajo los pies de los personajes de la novela, es una metáfora no sólo del volcán que bulle latente en la tribuna

de cualquier encuentro futbolístico sino de toda la novela y por extensión de toda su obra. Lo mismo puede decirse de la imagen del cuerpo que explota frecuente tantas veces no sólo en *Boogie* sino también en las *Semblanzas deportivas* y en muchas de sus historietas independientes [no de otra forma comienza la saga de *Ultra*: "...impacto directo de bazooka en el cuerpo. Sin orificio de salida... ni cuerpo" (Fontanarrosa 1999: 525)].

Eso nos conduce hacia el tercer término que articula nuestra investigación. El de la dimensión de "lo imaginario", entendido no como un oscuro repertorio de imágenes del que los hablantes podríamos proveernos a voluntad, sino como el territorio de la imaginación, es decir, el de la potencialidad de todo lo posible. Si nuestras hipótesis son correctas, existe una relación profunda entre la capacidad de imaginar y esa modalidad del discurso que nosotros llamamos lo humorístico. Dado que a diferencia de lo trágico, que constituye no la destrucción de un orden, sino al revés, la prosecución de ese mismo orden llevado hasta sus últimas fatales consecuencias; en lo humorístico, creemos ver nosotros la posibilidad de escapar a ese orden, abriendo un espacio para lo nuevo. Se trata de una operación que no puede realizarse sin una violencia inherente. Y es esa violencia la que pervive en el interior de los mejores textos de Fontanarrosa. En definitiva, es un espacio para la libertad del sujeto, que al reírse de sí mismo, en la soledad de su cuarto, señalando todo lo que en él hay de imposible (su propia condición mortal, limitada, absurda) puede darse lugar para la transformación política más profunda.

Por lo demás, se verá que si bien el texto y los análisis pueden leerse de manera independiente, he buscado intercalar de tanto en tanto, algunas imágenes de Fontanarrosa y otros autores, que no tienen sólo el propósito de ilustrar aquello que se dice; sino, como en la historieta, de aportar ellas por su cuenta un *plus* de sentido a la argumentación verbal. Alguna vez llegará el día en que podremos realizar sin prejuicios una tesis enteramente compuesta por imágenes o incluso por sonidos que no vaya en desmedro de su potencialidad intelectual, sino todo lo contrario. O, como quería Wittgenstein, un trabajo académico serio y profundo compuesto enteramente por una sucesión encadenada de chistes.

Habremos de abordar el análisis de muchos chistes en las páginas que siguen. Para hacerlo no habrá que olvidar su carácter. En mis lecturas me ha sorprendido más de una vez encontrar análisis de cuentos, historietas o películas irrisorias que parecen olvidar la naturaleza no-seria de las cosas que se dicen o se actúan. El mismo Fontanarrosa parece habernos advertido sobre este punto en un relato que puede hacer las veces de parábola para todo estudioso que quiera adentrarse en este terreno. Se trata del cuento tardío "Leyendas del litoral" contenido en su último libro antológico publicado en vida. En él, un

folklorista alemán, de quien no sabemos el nombre, narra en primera persona el acercamiento a un grupo de habitantes de la pequeña localidad de Atajado, al norte de Oberá, en Misiones, con el objeto de recolectar las fábulas tradicionales que por allí circulaban. Los nativos deciden tomárselo para la joda, cosa que el lector puede intuir poco a poco, dado que el narrador no parece darse por enterado:

Antes de pasar a contar la fábula que me relataron, quisiera narrar la actitud francamente particular de aquellos hombres, verdaderos sacerdotes de un culto ancestral. Sin duda, recrear aquellas maravillosas historias [...] les sumía en un estado catatónico, cercano a la enajenación [...] me impresionó la conducta de otro de los presentes, José (nombre que según sus palabras, significa “el que pone el condimento” en guairá). Mientras el monje director me narraba la fábula, José no pudo contenerse y estalló en convulso llanto. Se puso primero colorado, procuró sortear luego el momento apretándose la boca con una mano, pero prorrumpió después en un llanto angustioso que, por momentos, parecía una risa torrencial. Se le caían las lágrimas por sus curtidas mejillas (Fontanarrosa 2005: 109-112).

Es una de las más divertidas descripciones que nos da Fontanarrosa sobre el acto de reír a carcajadas, puesta en la boca de quien observa ese espasmo del cuerpo con extrañeza. Luego de lo cual, pasa a relatarnos la “fábula” propiamente dicha:

“Recorría una mañana Yaguareté, el tigre, los mil senderos de la jungla. Bello y elástico, buscaba, como siempre, algo para calmar su apetito. Fue entonces, cuando en un claro del bosque, vio a Che Cambá, el mono, ocupado en mordisquear unas bayas. Pero Che Cambá también lo oyó [...] y corrió presuroso a treparse a un yatay [...] Astuto, Yaguareté, el tigre, al pie del árbol le dijo al pequeño simio:

- Oye, Ché Cambá... ¿Por qué no bajas? Baja, por favor.

Che Cambá negó con la cabeza.

-Baja - insistió Yaguareté, mañoso- Quiero mostrarte algo que encontré hoy en mis correrías.

-Mientes - dijo el mono - Lo que tu quieres es comerme.

-Baja. Ya he comido. No tengo hambre.

Che Cambá pensó y, curioso como todo mono, al fin dijo:

- Sólo lo haré con una condición.

- ¿Cuál?

- Que te ates con aquellas lianas, de tal forma que no puedas moverte. Yaguareté vaciló un tanto.

- ¿Con aquellas? - accedió por fin.

- Sí - dijo el mono jadeante.

En un periquete, Yaguareté, el tigre, tomó las lianas y con movimientos veloces y felinos enrolló todo su cuerpo con ellas. Quedó en el piso, inmovilizado. [...]

-Baja ya. Baja de una vez por todas - pidió impaciente.

Che Cambá, el mono, comenzó lentamente a descender del Árbol de la Calumnia. Sin embargo, su cuerpo se veía estremecido por repentinos temblores.

-¿Por qué tiembles ahora? - se ofuscó Yaguareté, el tigre- ¿A qué le temes? Si estoy tan amarrado que no puedo permitirme ni el más mínimo movimiento...

-No tiemblo de miedo. Tiemblo de nervios. Porque es la primera vez... -sonrió el mono- ...que voy a culearme a un tigre”.

Recuerdo que no entendí totalmente el significado de la fábula. Pero, soy consciente de mis limitaciones y entiendo que no es fácil aprehender los ritos y costumbres de pueblos tan diferentes al mío [...] cuando solicité alguna tenue explicación al narrador, éste solo se avino a redondearme una conclusión: “Moraleja: No pidas nada con tanta insistencia. Puede pasarte lo que le pasó al tigre” (Fontanarrosa 2005: 109-112).

En lo que sigue habremos de procurar diferenciar aquello que se dice del gesto con el que se lo dice, dado que el sentido político profundo de los discursos irrisorios se encuentra mucho más en este último y muy poco en lo primero. Por mi parte, no puedo evitar confesar lo divertido que ha sido trabajar con estos materiales. Un cuento o una historieta humorística, cuando es buena, se vuelve más y más graciosa con el tiempo. Creo que es falsa la afirmación popular de que la gracia de un chiste se pierde al explicarlo. Se pierde, es verdad, toda vez que “traducimos” el chiste en términos más o menos serios. Pero no se puede entender una broma si nos sustraemos a la carcajada que nos provoca. Para no caer en la misma trampa que el folklorista del cuento creo que debemos oponer, en nuestro caso, a la “risa filosófica” silenciosa de Foucault (sobre esa risa discutiremos en 1.3) una risa escandalosa tanto o más filosófica que aquella. Por lo demás, ya no volveremos a insistir sobre este punto. No sea cosa, que nos pase lo que le pasó al tigre.

## **PRIMERA PARTE: LA LENGUA DE LOS SENTIDOS QUE SE BIFURCAN.**

Cuando se cuenta un chiste a un campesino, ríe tres veces. La primera cuando se lo cuentan. La segunda cuando se lo explican. La tercera cuando lo entiende.

Cuando se cuenta un chiste a un burgués, ríe dos veces. La primera cuando se lo cuentan. La segunda cuando se lo explican. Pero de todos modos no lo entiende.

Cuando se cuenta un chiste a un militar, ríe una sola vez, cuando se lo cuentan. No dará tiempo para que se lo expliquen, y no tiene por qué entender nada.

Michel Pêcheux y Françoise Gadet, 1984. *La lengua de nunca acabar.*

Se encuentran dos salchichas en una cacerola. La primera dice: “¿Qué calor, no es cierto?”. La segunda responde: “¡Dios mío! ¡Una salchicha que habla!”

## **INTRODUCCIÓN.**

Los siguientes capítulos están dedicados al establecimiento del marco teórico y de las herramientas con las que habremos de emprender el análisis de un objeto de estudio bastante singular. Nuestros dos puntos de partida: la noción de discurso y la hipótesis de una cierta modalidad de todo discurso a la que habremos de llamar “lo irrisorio”, son también puntos de llegada, dado que al final de nuestro viaje han de transformarse, por fuerza, aquellas consideraciones que teníamos por más evidentes; aún cuando esa transformación no implique sino derivas y rodeos sobre lo mismo. La propia idea de “transformación”, por otra parte, como quedará claro en la sección que hemos delimitado con ese nombre, resulta absolutamente central a nuestra investigación sobre las relaciones entre la obra de Fontanarrosa, sus condiciones sociales de producción y reconocimiento y una cierta configuración específica, de un momento histórico determinado, de lo que aquí

llamaremos discursos cómicos y humorísticos, en el marco de las sociedades latinoamericanas contemporáneas.

Una de las mayores dificultades con las que se enfrentan las ciencias que llamamos humanas en su conjunto, es la frecuencia con que términos semejantes o aparentemente semejantes identifican cúmulos de problemas distintos, desde planteos teóricos diferentes, algunas veces contradictorios entre sí. Tal es el caso de “humor”, “ideología” y “política”, presentes en el título de esta tesis, cuyo sentido tendremos que depurar de entre otros muchos sentidos posibles que adquieren en las diversas disciplinas en las que se emplean. Estas nociones tienen además la dificultad añadida de que circulan de manera no poco frecuente *en el seno de la vida social*<sup>1</sup>.

Intentaremos en los próximos capítulos dejar en claro de qué hablamos cuando hablamos de humor, ideología o discurso; buscando partir de lo más general para llegar a lo más particular. Nociones más específicas, que atañen al análisis de nuestro objeto de estudio serán problematizadas en su debido momento. Es el caso de operaciones como la parodia, (que será considerada también como género), o la más extensiva de “transposición”, incluida en el cuadro general de las transformaciones que se dan en el interior de los discursos (y en el espacio del *interdiscurso*) de las cuales nos ocuparemos en la TERCERA PARTE de nuestro estudio. Hacia el final, habremos de regresar sobre la noción de lo irrisorio, cuyo terreno de acción quiere ser no tan sólo el de una teoría del arte o la cultura, sino el del funcionamiento general del sentido tal y como éste es concebido en algunas de las aproximaciones teóricas más interesantes de las últimas décadas. De lo que se trata, a fin de cuentas, es de intentar comprender de qué estamos hablando, la mayor parte del tiempo, cuando estamos hablando de hablar.

En el primer capítulo [1.1], cuyo título remite, como es evidente, al libro de Umberto Eco sobre los creadores de lenguas perfectas y universales (Eco 1994), intentaremos demostrar, para ampliar un poco la metáfora, cómo esta misma imperfección (así como la multiplicidad y singularidad de las distintas lenguas) es la condición de posibilidad del lenguaje de los hombres o cómo, por lo menos, es esa una de las conclusiones a las que arriban en diferentes momentos, los distintos campos disciplinares que intentan de una

---

<sup>1</sup> “En las ciencias sociales, el principal problema que se plantea al tratar de utilizar las nociones de la teoría es que esas nociones tienen vida propia, por así decirlo, en el seno de la vida social [...] A menudo el mismo término forma parte, por un lado, del objeto estudiado, y por otro del discurso (sociológico) que se propone describir ese objeto. Es el caso típico de la noción de *Ideología* [...] el funcionamiento de las ideologías no es ajeno a su denominación” (Verón 2004: 43).

manera u otra, decir algo sensato sobre el sentido: la lingüística, la semiótica y los diferentes campos de estudios sobre el discurso. Una conclusión semejante resulta de crucial importancia en nuestra investigación, como se verá a lo largo de su desarrollo. No de otra forma podría entenderse la existencia de algo así como el humor y la risa.

La noción de discurso será tomada aquí en su acepción más general como cualquier materialidad investida de sentido: “la noción de «discurso» designa, no únicamente la materia lingüística, sino todo conjunto significativo considerado como tal (es decir, considerado como lugar investido de sentido) sean cuales fueren las materias significantes en juego (el lenguaje propiamente dicho, el cuerpo, la imagen, etc.)” (Verón 2004: 48). Este alcance de una noción cuya comprensión silvestre sigue estando indefectiblemente asociada a lo lingüístico (y específicamente a la escena del discurso político, dado que es eso lo que entendemos cuando alguien habla de “dar u ofrecer un discurso”) no es en absoluto obvio y muchas torpezas teóricas se cometen a menudo sobre la base de ese olvido.

En nuestro caso procuraremos no confundir la naturaleza que ese *investimiento* [investissement]<sup>2</sup> posee en las distintas materias significantes. Los diferentes sistemas semióticos significan todos de distintos modos. No hay texto ni discurso, por otra parte, que utilice uno solo [véase 1.1.2].

Otro error por desgracia demasiado frecuente ha consistido en darle al lenguaje de los hombres la preeminencia por sobre el resto de los sistemas significantes. Abordaremos brevemente este problema en 1.1.1.3 al referirnos al desarrollo de la semiótica. En el ámbito de las artes visuales, por ejemplo, los resultados del análisis semiótico, resultaron por mucho tiempo decepcionantes, debido sobre todo a la imposibilidad de los semióticos de liberarse de la influencia de las categorías del análisis lingüístico que no cuadraban allí en absoluto (Ducrot y Schaeffer 1998: 202). Es esta una situación que ha tendido a disminuir de manera exponencial, incluso hacia el interior de la misma lingüística; muchos de sus efectos, sin embargo, todavía permanecen y habrá que cuidarse de ellos (Véase por ejemplo Fabbri 1998 y 2013).

---

<sup>2</sup> No hay traducción exacta para este concepto teórico: “En su acepción literal, el verbo *investir* en francés tiene dos acepciones: *investir*, *conferir* (“una dignidad”); *invertir*, *colocar*, *emplear* (“colocar fondos”). La segunda, más corriente en el lenguaje cotidiano, es la propiamente económica: *invertir* (en la bolsa), *colocar* (acciones)” (Verón, 2004: 37). Aquí utilizamos el neologismo *investimiento* (que no existe en castellano). Otra prueba más de aquello que repetiremos sucesivas veces en el transcurso de esta tesis: en toda traducción/transformación siempre algo se pierde, pero también, casi siempre, algo se gana.



Con todo, no hemos resistido a la tentación de titular esta PRIMERA PARTE “La lengua de los sentidos que se bifurcan”, poniendo así aparentemente, bajo la estrella de Saussure, todo el trabajo destinado a construir nuestro edificio teórico. Invocaríamos, en todo caso, al Saussure “nocturno” de los poemas y los anagramas, cuyo sistemático olvido -sí, sistemático- por parte de la disciplina que se le atribuye (fundada sobre un libro que el Saussure “positivista” tampoco escribió), derivó en algún momento en la búsqueda del “verdadero”. En definitiva, parece casi demasiado bueno que la ciencia lingüística haya nacido en este entredicho (por no decir malentendido), del que se ocupa en uno de sus capítulos más brillantes el último libro de Michel Pêcheux (escrito en colaboración con Françoise Gadet), *La langue introuvable*, que es el texto que en realidad se oculta detrás nuestro título (“La semiosis de los senderos que se bifurcan”, resultaba un poco demasiado sofisticado). De algunas de sus implicancias teóricas nos ocuparemos en 1.1.2, intentando demostrar por qué las lenguas deben ser, necesariamente, imperfectas y por qué ello resulta enormemente adecuado para la caracterización de nuestro objeto de estudio.

Llegamos así a nuestro Diccionario de Lugares Muy Poco Comunes [1.1.3] donde intentaremos precisar el sentido de muchas de las principales nociones teóricas empleadas en esta tesis. Nos reservamos para los capítulos siguientes, sin embargo, la definición de los que constituyen nuestros aportes más originales. Es aquí donde nos detenemos sobre la cuestión de los fenómenos que atañen a la risa con el que habremos de abordar nuestro *corpus*. Pese a la aparente excentricidad del objeto de estudio, las investigaciones en torno a lo risible, el humor y lo cómico forman parte de una larga tradición que abarca por lo menos dos mil quinientos años de pensamiento<sup>3</sup>.

Nuestros esfuerzos, por lo tanto, estarán orientados a la construcción de un dispositivo de análisis que podría ser útil para el abordaje de diferentes tipos de discursos irrisorios, en diferentes formatos y lenguajes, a través del tiempo. Con este objeto repasaremos brevemente las teorías más influyentes, haciendo especial hincapié en las aproximaciones lingüísticas y discursivas al fenómeno de la risa [1.2.3]. Es a partir de la lectura y discusión de dichos textos -especialmente de aquellos que consideramos fundamentales; tanto

---

<sup>3</sup> No será este el sitio para realizar una historia semejante, aunque el estudio pormenorizado de las respuestas que diferentes pensadores a lo largo del tiempo han dado a la pregunta ¿Por qué nos reímos? ¿Qué es la risa? Y la no menos importante ¿Qué cosa es, por otra parte, la seriedad? podría enseñarnos mucho no sólo sobre la época y el lugar en que tales ideas fueron concebidas, sino también sobre nuestra propia época y cultura en relación con aquellas.

clásicos [Bergson ([1900] 1991), Freud ([1905] 1990 y [1927] 1991) y Bajtin ([1941] 2003)] como contemporáneos [Raskin (1985), Attardo (1994, 2011), Pollock (2003), Possenti (2010)] que arribaremos al concepto de “lo irrisorio” (Palacios 2013d; 2011b, c y d; en prensa a y b) buscando dar cuenta del extenso campo que contiene los discursos cómicos y humorísticos. Dicha noción constituye mi aporte principal a la investigación y demostrar su operatividad en la obra que nos ocupa su principal objetivo. Nos ocuparemos de desarrollar este punto en el tercer capítulo de esta PRIMERA PARTE.

## 1.1 LA BÚSQUEDA DE LA LENGUA IMPERFECTA.

Este trabajo se enmarca en el campo disciplinario de los estudios del discurso y, de manera específica, en la articulación de tres líneas teóricas: **1** – La Escuela francesa de Análisis del Discurso, cuyo punto de partida fue el estudio del discurso político desde un enfoque que articulaba la lingüística estructural con una teoría de la ideología inspirada en la relectura del materialismo histórico de Althusser y el psicoanálisis de Jacques Lacan; **2** – La teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón que integra la teoría semiótica de Peirce con la antropología (Bateson, Levi-Strauss) y la teoría de la enunciación de Emile Benveniste y Antoine Culioli; **3** - La semiótica.

En una tesis atravesada por la noción de transformación, no estará demás declarar desde el comienzo que la articulación de tales líneas teóricas podría no sólo no resultar sencilla sino que sería, además, de alguna manera, imposible. Pero tranquilicemos a nuestros lectores: la traducción –como sostendremos- también parece ser imposible y sin embargo, eso no impide la existencia de traducciones y traductores, porque, entre otras cosas, además de “imposibles” parece que dichas traducciones son también indispensables (ver 3.1).

Lo que queremos decir con “imposible” en uno y otro caso, es que no existe una relación biunívoca –como diría Culioli- entre los términos de uno y otro lenguaje, sistema de signos o programa de investigación teórico (lo cual no implica decir que la relación entre distintas teorías pueda siempre pensarse en términos de “traducción”). Para este último problema, que es el que nos interesa ahora, puede observarse como infinidad de veces la depuración terminológica arroja por resultado incompatibilidades no reductibles entre programas de estudios que trabajan en conjunto. Es el caso de las concepciones saussureanas y peircianas de signo que subyacen bajo una y otra de las líneas teóricas consideradas.

Pero incluso dentro de cada una de ellas se juegan otras articulaciones no menos problemáticas: la apuesta de Verón por imponer un modelo de pensamiento ternario con base en la semiótica de Peirce no se lleva demasiado bien con aquello que su teoría de los discursos sociales le debe a la antropología de Levi-Strauss (rabiosamente binaria) [véase sobre este punto el capítulo 4 de *La semiosis social 2* (Verón 2013)]. En cuanto a la Escuela francesa de Análisis del Discurso, los esfuerzos de Pêcheux por fundamentar su enfoque en un hipotético punto de encuentro entre lingüística, psicoanálisis y materialismo histórico puede leerse como parte de uno de los problemas fundamentales del siglo filosófico francés (ver por ejemplo Descombes 1988).

Las ciencias, sin embargo (y no sólo las ciencias sociales), están hechas de tales cruces, de

tales juegos de pasaje entre uno y otro modelo o punto de vista. Y así como algo siempre se pierde en el traspaso de una lengua a otra, de modo que podemos afirmar que las lenguas no son reductibles entre sí, lo mismo se puede decir de algunas teorías científicas, incluso en el ámbito de las ciencias no-sociales (ver también Chalmers: 2010). En esta pérdida, sin embargo, algo, siempre, se gana también.

### **1.1.1 La semiosis de nunca acabar.**

Repasemos entonces, muy brevemente, los lineamientos generales de los tres campos teóricos considerados:

#### **1.1.1.1 - Escuela francesa de Análisis de los Discursos.**

La irrupción en el panorama de las ciencias sociales de ese “objeto nuevo y casi desconocido, el discurso, como resultado del desarrollo de la lingüística” a fines de los años cincuenta (Verón 2004: 36) comportará algunas consecuencias en las formas de concebir y pensar el lenguaje y el sentido que llegarán hasta los albores de este milenio, promoviendo la emergencia de nuevas disciplinas, entre ellas, la teoría de los discursos sociales, de Eliseo Verón y la Escuela francesa de Análisis del Discurso, a partir de los trabajos fundadores de Michel Pêcheux<sup>4</sup>.

“No es casual” –según Verón- que tal desarrollo tenga ciertos efectos que se van a dar todos de manera simultánea:

- a) la destrucción del límite sintaxis/semántica, b) la descomposición del modelo del enunciado, c) la destrucción de la antigua hipótesis del paralelismo forma/contenido, a partir de la distinción superficie/estructura profunda, d) el esbozo de un modelo operativo del sujeto enunciador cuya actividad semántica de engendramiento de lo discursivo va mucho más allá de la selección y la

---

<sup>4</sup> El término *Análisis de los Discursos* tiene su origen en la obra de Zelig Harris, cuyos primeros trabajos pertenecen a un distribucionalismo atomista (pues tiene por objeto los elementos de la lengua), que evoluciona luego hasta un distribucionalismo de las construcciones que desemboca en la noción de “transformación” (Véase Harris 1957). En la concepción de Harris, el análisis del discurso “tiene como objeto definir los procedimientos mecánicos o mecanizables, que permiten descubrir la organización semántica de textos relativamente largos, lo cual exige que sepamos reconocer las diversas realizaciones de una misma idea bajo formas diferentes. Al permitir al lingüista ir más allá de la apariencia literal del texto, la noción de transformación le proporciona instrumentos para esa tarea” (Ducrot y Schaeffer 1998: 445-446).

combinación (Verón 2004: 36).

Lo cual demuestra, por la vía contraria, “la coherencia de la ideología que se está suprimiendo”. Dicha ideología es para Verón la que sostiene de distintas formas, más o menos complejas, que la comunicación social parte básicamente del consenso entre los distintos individuos. Contra una idea semejante se pronunciará también Pêcheux, en el que resulta ser sin duda, uno de sus libros menos leídos y comentados *La lengua de nunca acabar* (escrito en colaboración con Françoise Gadet):

Si bien el objeto de la lingüística reside en un doble hecho, en que hay lengua y hay lenguas, es menester que esta considere el momento de su división [...] La lingüística, ciencia de la lengua y de las lenguas, ciencia de la división bajo la unidad, llevaría así inscrito en su destino el deseo irrealizable de curar la herida narcisista provocada por el conocimiento de la división ¿Es acaso este destino lo que induce esa extraña propensión de la lingüística a estancarse en la tontería? Esta sordera interna gana terreno cada vez que la lingüística sacrifica *lo real de la lengua*, su objeto mismo, para abandonarse a las realidades psicosociológicas de los actos de lenguaje (Pêcheux y Gadet 1984: 11).

Sus fines últimos, dirán ellos “parecen mantener una estrecha relación con el deseo político de acabar de una vez por todas con los obstáculos que impiden la comunicación entre los hombres” (Pêcheux y Gadet 1984: 11). Pero las marcas sintácticas, por su propia esencia, son capaces de desplazamientos, de reorganizaciones, de transgresiones dado que, como diría Culioli (citado también aquí): “una de las propiedades del lenguaje humano es la de prestarse a la axiomática euclidiana y a la imagen poética” (Culioli 1968: 108; citado en Pêcheux y Gadet 1984: 151) contenida también en la idea de que la locura o la poesía (y la risa) hacen también algún uso de la lengua.

Por eso no será extraño leer a los autores escribir que con la “ideología lingüística de la comunicación” (entre cuyos exponentes citan al propio Stalin) centrada además en la idea de que la lengua es básicamente un “instrumento”, la lingüística occidental se va a reencontrar con lo que ellos llaman *el orden de la seriedad* que vuelve una y otra vez a amenazarla (Pêcheux y Gadet 1984: 106).

Contra este punto de vista se van a pronunciar ambas disciplinas. Amparándose en el concepto de discurso, van a proponer un enfoque de la dimensión ideológica del sentido - “realizado” en tiempo y espacio por ciertas “materialidades discursivas”- que considerará los textos como documentos a partir de una actividad interpretativa, buscando articular

lenguaje y condiciones sociohistóricas (lo real de la lengua y lo real de la historia) (Vázquez Villanueva 2006; Pêcheux, [1975] 1978 y Verón, 1989, 2004, 2013). Es decir, van a plantear un vínculo dialéctico y específico entre la manera de enunciar con el lugar social de la enunciación (Maingueneau, 1984).

La llamada Escuela francesa de Análisis del Discurso tendrá su punto de partida entonces, en los esfuerzos de Michel Pêcheux y sus colaboradores (Françoise Gadet, Claudine Haroche, Paul Henry, Catherine Fuchs) por fundar una teoría en el cruce crítico de tres disciplinas sociales emblemáticas del siglo XX, la lingüística de Saussure, el psicoanálisis de Jacques Lacan y el materialismo histórico de Althusser. El elemento crucial de esta construcción “se encuentra en la crítica bien fundamentada y feroz a una concepción psicosocial o biológica del sujeto y a un abordaje pragmatizante de la lengua” que reducía el discurso “a una planificación estratégica de un sujeto intencional en situación de interacción comunicativa” (Zoppi Fontana 2013: 4). Pêcheux va a romper así con los presupuestos teóricos de las Ciencias Humanas y Sociales de su época.

Para Pêcheux la teoría del discurso es una teoría de la determinación histórica de los procesos semánticos: toda manifestación discursiva es una manifestación ideológica. No concibe al lenguaje como una representación del mundo, ni admite por lo tanto, su transparencia, ni la exterioridad del sujeto con relación a él. Apela al materialismo histórico y al psicoanálisis que le permiten desarrollar la idea de que el decir escapa siempre al enunciadore.

Nuestro emprendimiento supone, en mi opinión, tomar en serio la noción de materialidad discursiva como nivel de existencia socio-histórica, que no coincide ni con la lengua, ni con la literatura, ni siquiera con las “mentalidades” de una época, sino que remite a las condiciones verbales de existencia de los objetos (científicos, estéticos, ideológicos...) en una coyuntura histórica dada [...]Se trata de considerar que las formas discursivas en las cuales aparecen los “objetos” [...] son siempre coyunturalmente determinadas como objetos ideológicos: ni universales históricos ni puros efectos ideológicos de clase (Pêcheux 2011: 151. Citado en Zoppi Fontana 2013: 4).

La noción de “interdiscurso” (ver nuestra aproximación a la noción de **\*interdiscurso** en nuestro Diccionario de Lugares Muy Poco Comunes en 1.1.3) articulada a las de formación discursiva, formación ideológica y acontecimiento discursivo constituyen el núcleo conceptual del enfoque de Pêcheux y permiten tanto la comprensión teórica como la descripción analítica “de la determinación histórica de los procesos de significación y de la

constitución del sujeto discursivo” (Zoppi Fontana 2013: 5). El sentido depende entonces “de la formación discursiva a la que el sujeto pertenece”.

El sentido de una palabra, de una expresión, de una proposición no existe “en sí mismo” (o sea, en su relación transparente con la literalidad del significante), sino que es determinado por las posiciones ideológicas puestas en juego en el proceso social histórico en que las palabras, expresiones y proposiciones son producidas (o sea, reproducidas). Podríamos resumir esta tesis diciendo que las palabras, expresiones, proposiciones, etc. cambian su sentido según las posiciones de aquellos que las emplean, lo que significa decir que ellas toman sus sentidos en relación a esas posiciones, es decir, en relación a las formaciones ideológicas en las cuales esas posiciones se inscriben (Pêcheux 2011: 308-309. Citado en Zoppi Fontana 2013: 5).

Los procesos discursivos –dirá Pêcheux- no pueden tener su origen en el sujeto, y sin embargo “se realizan necesariamente en ese mismo sujeto” ([1975] 1978: 240). Lo que será necesario, entonces, es “una teoría no subjetiva de la constitución del sujeto en su situación concreta de enunciadador” ([1975] 1978: 241), algo que se encuentra ausente en el primer Análisis Automático del Discurso de 1969.

Denominaremos formación discursiva aquello que en una formación ideológica dada, es decir, a partir de una posición dada en una coyuntura dada, determinada por el estado de la lucha de clases, determina “lo que puede y debe ser dicho (articulado en forma de elocución, sermón, arenga, panfleto, exposición, programa, etc.)”. Esto implica decir que las palabras, expresiones y proposiciones reciben su sentido de la formación discursiva en que son producidas (Pêcheux 2011: 308-309. Citado en Zoppi Fontana 2013: 5).

Para localizar estas correspondencias “entre formaciones discursivas e interpretaciones es preciso constituir en *corpus* un conjunto de textos que permitan confrontar efectos de sentido heterogéneos” (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 27). La operación de selección y recorte que implica el establecimiento del *corpus* forman parte del trabajo mismo del análisis. Para poder operar, el Análisis del Discurso supone “enunciados finitos, espacios discursivos limitados: esto significa tanto que se trabaja con textos naturalmente cerrados, como que, mediante diversos artificios, se procede explícitamente (por muestreo) o implícitamente (por generalización a partir de fragmentos) a una clausura del texto” (Dubois 1978: 3. Citado en Courtine 1981).

Nuevas herramientas analíticas se agregarían más tarde a partir de los desarrollos teóricos posteriores a Pêcheux, así por ejemplo la noción de *comunidad discursiva* acuñada por Maingueneau que responde a la convicción de que una descripción ajustada de la dinámica de una formación discursiva no sólo tiene que atender a los textos, sino también al factor institucional. Es decir que no se pueden comprender las formaciones discursivas sin la consideración de las instituciones en donde aparecen y por donde circulan (Maingueneau 1984). O también la de *memoria discursiva* abordada por Jean-Jacques Courtine (1981) en su indagación sobre los discursos del Partido Comunista Francés dirigidos a los cristianos<sup>5</sup>. En los años posteriores la llamada escuela francesa se desarrollaría menos en Francia que en muchas otras partes del mundo, particularmente en América Latina. En este sentido, se pueden citar las palabras de Mónica Zoppi Fontana en relación a la evolución del campo en Brasil, haciéndolas extensivas al resto del continente:

Los estudios discursivos son hoy, en Brasil y en América Latina en general, uno de los campos de las ciencias del lenguaje con mayor capacidad de formación y aglutinación de investigadores, garantizando su lugar de destaque en los congresos de lingüística y dando lugar a la creación de redes y asociaciones científicas específicas. En este campo son diversos los enfoques que disputan espacio en las universidades, centros de investigación y eventos científicos, siendo identificados de forma bastante esquemática en torno de los autores cuya bibliografía sirve de fundamento a los trabajos. Michel Pêcheux, Michel Foucault, Norman Fairclough, Ruth Wodak, Teun Van Dijk, Mijail Bajtin, Clifford Geertz, Günther Kress, entre otros, balizan un campo de investigaciones plurales que establecen diálogos multi y transdisciplinarios.

#### 1.1.1.2 - Teoría de los Discursos Sociales.

La teoría de Eliseo Verón es una teoría de la producción social del sentido, cuyo punto de partida es la idea básica de que aquello que define la circulación del sentido en una matriz social determinada es el proceso de desfase entre producción y reconocimiento (Verón, 2004 [1979]: 40) que es lo que, en última instancia, permite la existencia del análisis: “La circulación, en lo que concierne al análisis de los discursos, sólo puede materializarse, precisamente, en la forma de una diferencia entre la producción y los efectos de los

---

<sup>5</sup> En este trabajo, partiendo de considerar este dominio como un conjunto de secuencias preexistente de las cuales un enunciado es una reformulación, redefinición o transformación, analiza las contradicciones a través de las cuales se produce la historia bajo la repetición de ciertas memorias llamadas "estratégicas" (Courtine 1981).



discursos” (Verón 2004: 42; ver también notas 14 y 15)<sup>6</sup>.

“El analista del discurso” –dirá Verón– “puede interesarse ya sea por las condiciones de generación de un discurso o un tipo de discurso, ya sea por las lecturas de que ha sido objeto” (Verón 2004: 41). Esto implica que se interesa en el primer caso por la “gramática de producción” y en el segundo por una o varias “gramáticas de reconocimiento”. Una “gramática”, entendida en estos términos, tendrá el conjunto de una serie de reglas que describen *operaciones*.

La operación metodológica que consiste en construir un *corpus* dado de discursos permiten aislar a su vez aquellos elementos que deben incluirse en el análisis pero que no forman parte del *corpus*. Estos elementos constituyen las condiciones o bien de producción o bien de reconocimiento de esos discursos. “Ahora bien, no basta con postular tales condiciones, hay que *mostrar* que efectivamente lo son” (Verón 2004: 41). Para que algo sea considerado condición de producción de un discurso, es necesario que haya dejado huellas en él. “Es necesario mostrar que si los valores de las variables postuladas como condiciones de producción cambian, el discurso también cambia” (Verón 2004: 41).

Todo discurso producido constituye, entonces, un fenómeno de reconocimiento de los discursos que forman parte de sus condiciones de producción en una compleja red interdiscursiva que no tiene principio ni fin. Cuando se hacen análisis de los discursos, el discurso analizado forma parte de las condiciones de producción del discurso producido por el analista. Su posición, sin embargo, no coincide con la del usuario de esos discursos y esta confusión ha provocado numerosos malentendidos en las disciplinas que se proponen decir algo sensato sobre los discursos: “La lectura del analista sufre la mediación de su método y de los instrumentos que aplica a las superficies discursivas” (Verón 2004: 55). A esta red interdiscursiva Verón la llama, siguiendo a Peirce, la *semiosis*. “La semiosis es *ternaria, social, infinita, histórica*” (Verón 2004: 56).

Lo que le interesa al analista, entonces, es el tejido de la semiosis, cuyas tres dimensiones se entrecruzan y multiplican al infinito. Se pronuncia entonces, contra el inmanentismo de la

---

<sup>6</sup> Puede detectarse aquí un eco de la antropología de Bateson, para quien, efectivamente una información no es otra cosa que el registro de una diferencia: “Con el uso central del criterio de diferencia Bateson entra en armonía (imposible determinar si a sabiendas o no) con la lingüística saussureana y sus múltiples ecos en la semiología europea. Por otro lado, esta unidad batesoniana que define la información es inequívocamente una tríada, porque la diferencia entre dos cosas sólo existe registrada por una tercera” (Verón 2013: 53).

“primera semiología” que buscaba permanecer en el interior de los textos:

No se puede abordar un texto de manera interesante sin movilizar innumerables percepciones, informaciones, hipótesis y conceptos “extratextuales”, sin los cuales ni siquiera se podría justificar por qué se está analizando ese texto y no otro [...] lo interesante no es nunca el texto en cuanto tal, sino las marcas de la semiosis de la cual es portador, semiosis que siempre, necesariamente, trasciende el discurso que se están analizando en un momento dado (Verón 2013: 105).

La teoría de Verón parte de hecho, de la crítica a la concepción del lenguaje como un tipo de código, presente en la semiología de raíz saussureana (deudora de lo que antes llamamos la “ideología lingüística de la comunicación”). A la idea de “un signo pensado como simple entrada léxica” se le asocia a menudo la idea “de una gramaticalidad imaginada como codificación apriorista. Si hay signos y comunicación es porque hay un código subyacente que regula sus funcionamientos, posibilidades y límites” (Fabbri 1998: 34).

Ahora bien, un código “lejos de ser algo semejante a una lengua natural, es un conjunto artificial de reglas de transformación que no nos da ninguna información sobre las propiedades de los sistemas significantes complejos” (Verón 2004: 29). El código, de hecho, presupone la existencia de la lengua. “Los sistemas translingüísticos que pueden tener verdadero interés para la semiología no son «códigos»” (Verón 2004: 33). La concepción “códica” del lenguaje, presupone un enunciador que escoge unidades de un repertorio que se encuentran a su disposición y las combina a fin de emitir un mensaje. El código llega así a ser el nombre que se le da al consenso social que hace posible la comunicación.

Pero en la realidad las cosas son bastante más complejas.

### 1.1.1.3 - La semiótica<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Para una exposición de la evolución de la semiótica y la semiología pueden consultarse el *Léxico de lingüística y semiología* (Rosa 1978) o el *Curso completo de semiología y análisis del discurso* (Arnoux 1990). Menos específicas, pero más interesantes, son las lecciones que Paolo Fabbri impartió en la Universidad de Palermo en 1996, publicadas en castellano bajo el nombre de *El Giro Semiótico* Fabbri (1998). Sobre el decurso de la “primera semiología” véase Verón (1989 y 2004). También puede consultarse la primera parte de Steimberg (2013a). Para un panorama general sobre el decurso de las investigaciones semióticas en la actualidad, véanse también las *Actas del VIII Congreso*

La semiótica es el nombre bajo el cual son denominados diversos enfoques articulados en torno a la problemática del sentido no adscrito a ningún sistema de signos específico. “El afán o la apuesta de la semiótica es decir algo sensato sobre el sentido” (Fabbri 1998: 11). Es un conjunto de teorías sobre los signos o, más precisamente, sobre los modos de significación. Sobre todos los modos de significación posibles.

Ya Eco en los años setenta se preguntaba si se la podía considerar “una DISCIPLINA específica con su propio objetos y métodos propios” o más bien “un DOMINIO de estudios, un repertorio de intereses todavía no unificado y quizá no del todo unificable” (Eco 1976: 32). También Fabbri, hace poco más de una década, afirmaba que la impresión general sobre las investigaciones semióticas era que éstas se acumulaban “como derroteros sin un mapa general” o bien que los resultados locales se distribuían “con arreglo a una distinción falaz entre semiótica pura (reducible a la filosofía del lenguaje) y semióticas aplicadas (a los textos periodísticos, políticos, literarios, etc.)” (Fabbri 1998: 12). Y Steimberg, más o menos para la misma época, que llamar a alguien “semiólogo” era decir poco “como ocurre (y tal vez no tanto) cuando se dice de alguien que es sociólogo o psicólogo” (Steimberg 2013a: 25).

La pregunta por el campo específico de la semiótica parece entonces no tener respuesta, dado que se trata de una disciplina integradora, que se ha nutrido constantemente de movimientos teóricos externos, abarcando objetos teóricos extraordinariamente diversos<sup>8</sup>. Y como lo mismo se puede afirmar sobre el extenso campo de los Estudios Discursivos (ellos también, después de todo, intentan decir algo sensato sobre el sentido) cabe también interrogarse por la diferencia entre unos y otros (si es que existe tal diferencia) ¿Dónde termina la semiótica y empieza el análisis del discurso? Puesto que estos últimos también se han atribuido recientemente la capacidad de pronunciarse sobre discursos no

---

*Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica “Cartografía de Investigaciones Semióticas”*. (A.A.V.V. 2010) En estas, particularmente, puede observarse el grado de diversidad que han llegado a alcanzar los estudios semióticos en la última década.

<sup>8</sup> “Resulta imposible ofrecer aunque sólo sea una visión general de la multitud de investigaciones a las que se les ha adjudicado la etiqueta de semiológicas o que son consideradas por los semióticos como procedentes de *jure* de su medio [...] La contrapartida de esta capacidad integradora de la semiótica ha sido la extensión incontrolada del término, lo que ha provocado la casi imposibilidad de acotar claramente el objeto y los métodos de esta disciplina” (Ducrot y Schaeffer 1998: 199). Hoy por lo general se habla, para referirse tanto a la semiótica como al análisis del discurso de *Transdisciplinas* (Véase por ejemplo Van Dijk 1985).

exclusivamente lingüísticos.

Antes de intentar responder estas preguntas será mejor considerar un tercer problema que subyace en el corazón mismo de la disciplina: el de la doble fundación, casi simultánea, de la *semiología*, por parte de Saussure y de la *semiótica*, por parte de Charles Sanders Peirce (con ecos en Frege y Morris). Esta doble fundación tiene sus consecuencias en su desarrollo posterior, consecuencias que llegan hasta la actualidad. Pese a los acuerdos terminológicos, el “repertorio de intereses” de la semiótica aún no ha conseguido ser unificado<sup>9</sup>.

Como es bien sabido, fue la definición de signo de Saussure y su correspondiente colocación de la lengua entre los hechos humanos la que alcanzó un éxito casi inmediato en el panorama de las ciencias humanas europeas, sobre todo en Francia.

Para Saussure:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas. Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología*. Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de

---

<sup>9</sup> En 1969, los fundadores de lo que luego sería la Asociación Internacional de Estudios Semióticos, entre ellos Barthes, Benveniste, Greimas, Jakobson, Levi-Strauss y Sebeok (véase Eco 1976, Rey 1976: 301, Arrivé 1982: 128), adoptaron “semiótica” como término general que comprendería el campo de los estudios semióticos y semiológicos (Nöth 1990: 14). Esta denominación ha sido ampliamente aceptada, incluso entre aquellos investigadores procedentes de la tradición saussureana. Sin embargo, todavía persisten quienes distinguen entre ambas nociones. Estas distinciones y la historia del desplazamiento gradual de la palabra semiología por semiótica han sido esbozadas por Rey (1976: 285-303), Sebeok (1976: 53-57), Arrivé (1982: 127-31) y Fabbri 1998. Por ejemplo Rossi-Landi distingue semiótica de semiología, siendo la primera el estudio de “todos los signos”, mientras que la segunda se reserva para el estudio de “los sistemas de signos post-lingüísticos (post-verbales)” como los lenguajes rituales y ceremoniales. Hjelmslev define a la semiología como una “metasemiótica” (Nöth 1990: 14). Esta terminología ha sido adoptada también por Greimas. Para otros ejemplos ver Nöth 1990.

antemano (Saussure 1989: 42-43).

Pese a que Saussure se cuida de incluir la lingüística en el interior de la semiología y esta en el seno de la “psicología social” la declaración de que se trata del más importante entre esos sistemas, tendría efectos casi inmediatos. Por empezar hacia 1943 Eric Buysens va a proponer un primer modelo semiológico inspirado en las categorías saussureanas cuyos conceptos y distinciones serían retomados más adelante por Prieto (Ducrot y Schaeffer 1998: 197, Prieto 1967, Buysens 1943). Casi al mismo tiempo los nombres más representativos de lo que luego se dará en llamar “lingüística estructural” (Sapir, Troubetzkoy, Jakobson, Hjelmslev, Benveniste) se empiezan a interesar por la semiología intentando precisar qué lugar ocuparía el lenguaje con respecto a otros sistemas de signos. La respuesta llegará de la mano de Roland Barthes, en cuya obra la semiótica se consolida por primera vez como campo teórico autónomo<sup>10</sup>.

Barthes practicaba una *semiología* (aún no era una auténtica *semiótica*) como *crítica de las connotaciones ideológicas* presentes de uno u otro modo en el hipersistema de signos que para él era la lengua. La semiología, según Barthes, deriva de la idea de que en determinadas culturas hay varios sistemas de signos. Esos signos no se estudian por separado, cada uno en sí mismo, sino como regímenes de significación, es decir, como elementos de sistemas semióticos organizados y autosuficientes. El problema es el hecho de que –según Barthes– todos esos sistemas de significación son comprensibles y traducibles en el sistema supremo y extremo de signos que es la lengua. (Fabbri 1998: 23-24)

Barthes llegó incluso a invertir la relación entre semiología y lingüística defendida por Saussure, proponiendo que la semiología era en realidad una rama de la lingüística, dado que, según él, todos los signos no-lingüísticos se encontrarían predeterminados por el lenguaje, identificado por el propio Barthes con el pensamiento (Ducrot y Schaeffer 1998: 195). Para Barthes había una irreversibilidad que, en definitiva, hacía de la semiótica una

---

<sup>10</sup> “El primer número de *Communications* aparece en 1961. En la presentación de ese primer número, escrita (sin firma) por Roland Barthes, se la anuncia como la revista anual del CECMAS (Centro de Estudios de la Comunicación de Masas) y la semiología es inexistente. Recién en el número 4 se publican los Elementos de Semiología, y el proceso de esta re-fundación está apenas en sus comienzos. Greimas inicia sus cursos en París en 1965. Christian Metz ya está escribiendo en la revista. Poco después llegan los emigrados de Bulgaria (Tzvetan Todorov y Julia Kristeva) y Umberto Eco y Paolo Fabbri empiezan a frecuentar París” (Verón 2007: 4-5).

suerte de *translingüística*, es decir, “una lingüística capaz de hablar no sólo de la lengua, sino también de todos los sistemas de signos” (Fabbri 1998: 23-24). Exactamente lo mismo dirá Benveniste en un artículo de 1969, reconociendo el problema de la no equivalencia signica, pero colocando, una vez más, a la lengua como sistema privilegiado (es de hecho, según Benveniste, esta no-equivalencia la que le da ese lugar, volveremos sobre ello en 3.1) (Benveniste 2002: 47-69; véase también Bermúdez 2008)<sup>11</sup>.

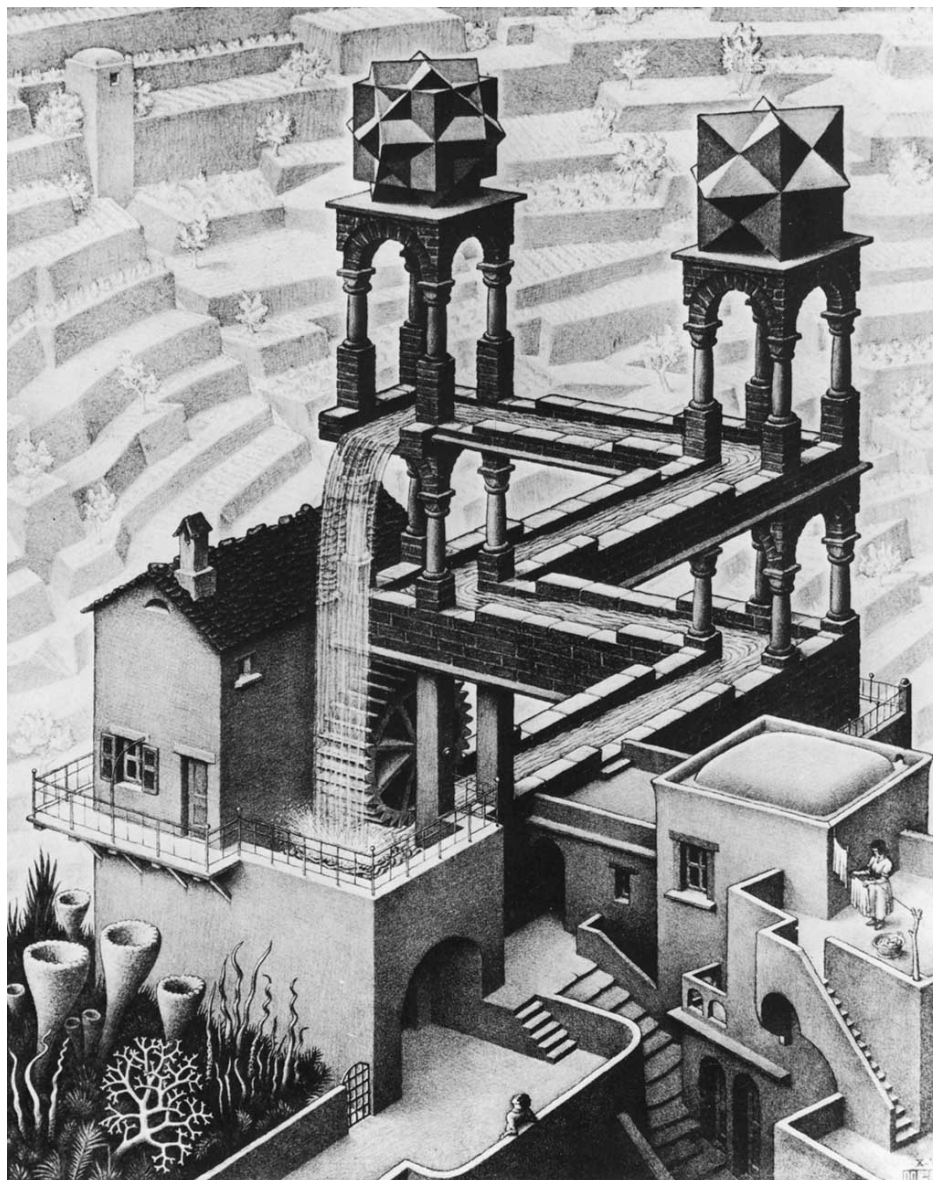
Por el contrario Peirce, en un desarrollo un poco anterior al de Saussure -pero cuyas consecuencias específicas son bastante posteriores- va a considerar el pensamiento, la cognición e incluso al hombre en si mismo como esencialmente semióticos. Dado que el pensamiento, refiere siempre a otros pensamientos y objetos del mundo: “el hecho de que cada pensamiento es un signo, tomado en conjunción con el hecho de que la vida es una sucesión de pensamiento, prueba que el hombre es un signo” [“the fact that every thought is a sign, taken in conjunction with the fact that life is a train of thought, proves that man is a sign” (CP § 5.314, 1868; sobre esta tesis ver también Singer 1984: 53-73 y Nöth 1990: 40-47)].

Y dado que cada signo crea un *interpretante* que es además *representamen* de otro, la semiosis resulta en una “serie de interpretantes sucesivos [“series of successive interpretants”] *ad infinitum* (CP §§ 2.303, 2.92). No hay “first” ni “last” en este proceso que sin embargo no implica un círculo vicioso, sino un sistema cerrado, relacionado con la idea bastante moderna de que el pensamiento “siempre sucede en forma de diálogo –un diálogo entre las diferentes fases del ego- de modo que, al ser dialógico, se encuentra compuesto esencialmente por signos” [“always proceeds in the form of a dialogue—a dialogue between different phases of the ego—so that, being dialogical, it is essentially composed of signs” (CP § 4.6)].

La visión del universo de Peirce es pansemiótica. No hay algo que no sea un signo “el universo entero se encuentra impregnado de signos, si no es que está compuesto exclusivamente de signos” [“The entire universe is perfused with signs, if it is not

---

<sup>11</sup> Por el contrario Jakobson, luego de dejar sentado que si bien “Saussure debe haber pensado que en semiología los signos arbitrarios iban a ocupar un lugar fundamental” aclara que “sería inútil buscar en las notas de sus estudiantes la afirmación que da el texto de Bally-Sechehaye”, es decir que “los signos que son enteramente arbitrarios actualizan el ideal del proceso semiológico mejor que otros signos” y llama la atención sobre “el egocentrismo de los lingüistas que insisten en excluir de la esfera de la semiología los signos que están organizados de una manera diferente que los de la lengua” (Jakobson 1988: 22-23).



No hay primero ni último en este proceso que sin embargo no implica un círculo vicioso, sino un sistema cerrado, relacionado con la idea bastante moderna de que el pensamiento siempre procede en forma de diálogo consigo mismo. Así es el fluir del sentido. [Mauritz Cornelius Escher. *Waterfall*. Litografía, 1961]

composed exclusively of signs” (*CP* § 5.448, Nöth 1990: 41)]. Son, en todo caso, la leyes mismas de los signos aquellas que nos llevan a pensar que en el mundo hay cosas que no son signos (Verón 1989: 116). La teoría semiótica es en esta perspectiva “una lógica, una semiótica y una epistemología” (Verón 2013: 33). En definitiva “una teoría general de la inteligencia”, en la medida en que Peirce consideraba toda forma de pensamiento “como un proceso auto-controlado de producción e interpretación de signos” (Redondo 2006: 81).

El paradigma de tradición peirciana, cobró posteriormente fuerza en los trabajos de Umberto Eco (1976, 1999) quien desarrolló una semiótica general en permanente diálogo con las propuestas de otros investigadores, haciendo incluso un esfuerzo por amalgamar el pensamiento de Peirce con el de Saussure sin demasiados resultados (véase por ejemplo Eco 1999, 2008 y Fabbri 2013)<sup>12</sup>. El interés de Eco se centró en un primer momento en el estudio de los códigos, pero evolucionó luego hasta conceder mayor importancia a los sistemas interpretativos, para derivar finalmente en una suerte de “ontología débil” (véase por ejemplo, el primer ensayo de *Kant y el ornitorrinco*, 1999: 17-67): “El problema de Eco no es el significado, sino una ontología débil [...]. La realidad desmiente las hipótesis de los sujetos” (Fabbri 2013), pero no hay en dicha obra una teoría que explique la condición del sujeto en el discurso.

Pese a lo disperso y fragmentario de sus escritos (aspecto en el cual, por otro lado, también se asemeja a la de Saussure), la teoría semiótica de Peirce es, en términos generales, inobjetable. Su descripción del funcionamiento global de los signos así como su noción de semiosis infinita acabaría por imponerse aún “en los espacios de desarrollo de la semiología de raíz saussureana” (Steimberg 2013: 29). Incluso en una de las dimensiones que aquí más nos interesan: la del proceso por el cual los signos se traducen unos a otros “en un determinado aspecto o cualidad”, de modo que no son reductibles ni entre ellos ni con respecto a un signo lingüístico que por alguna misteriosa razón sería el más importante de todos<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Eco “Empieza clasificando los tipos de signos, y sigue con el estudio de las maneras de pasar de un signo a otro” (Fabbri 1998: 29). Este tipo de movimiento es definido por la propia noción de signo: el signo es un reenvío, está presente cuando algo se encuentra en el lugar de otra cosa. Pero ¿cómo se constituye este reenvío? La idea es que “este reenvío se puede explicar de un modo claro y legible con el viejo modelo de la inferencia lógica. La inferencia es el modo de poner en marcha la máquina de los signos” (Fabbri 1998: 29).

<sup>13</sup> Peirce reconocerá la diversidad de los signos y su irreductibilidad al modo de funcionamiento del signo lingüístico: “El suyo es un estudio de todos los tipos de signo, en el que llega a distinguir, mediante la combinación de diferentes criterios, sesenta y seis variedades” (Ducrot y Schaeffer



Con todo, dicha teoría no alcanza a explicar por qué razón los signos parecen agruparse en sistemas significantes o mejor dicho, esta explicación no le resulta a Peirce pertinente. No hay una descripción de la aparente regularidad que a veces adquieren las relaciones de esos signos entre sí. Uno de estos sistemas, sería, claro está, el lenguaje de los hombres (aún siendo, como sugiere Culioli, un “sistema abierto”). Pero Peirce “no tiene una teoría del lenguaje. Es kantiano. Y en Kant, como es sabido, no hay teoría lingüística” (Fabbri 2013). Esta condición –o quizás falta de condición- del lenguaje de los hombres en el marco de esa teoría, escandaliza a Benveniste en el artículo citado, quien la despacha –sin entenderla del todo- de forma bastante apresurada<sup>14</sup>.

Pasamos así de una sistemática lengua susceptible de traducir en su seno todos los sistemas de significación existentes (lo cual implica atribuirle una capacidad que sin duda no posee, como es evidente para quien haya intentado describir un olor o una música, lo cual, es sin duda, un capítulo más de la búsqueda de la lengua perfecta a la que arribaremos casi en seguida) a una semiosis infinita en donde –según Benveniste- todos los signos funcionarían de manera equivalente, participando de un sistema único (2002: 49)<sup>15</sup>.

---

1998: 195). En otras palabras: “Toda práctica, cuando influye en los textos, pasa por otros textos, nunca llega a ellos en estado de pureza extrasemiótica” (Steimberg 2013: 29). Habremos de volver sobre ello en el primer capítulo de la TERCERA PARTE.

<sup>14</sup> Según Verón, “El estructuralista que era Benveniste –después de todo- no podía comprender que los tres aspectos de la semiosis fueran dimensiones y no unidades mínimas estables. Pero sobre todo, no podía tolerar la semiosis infinita. (Verón 2013: 75). Y también: “Benveniste es el autor que más claramente ha concebido la lingüística como esa disciplina que, dentro del campo de las ciencias, encarna de una manera única y privilegiada eso que Schaeffer ha llamado la Tesis de la excepción humana” (Verón 2013: 65; también Schaeffer 2009 y la entrada **\*cultura** en 1.1.3). En este capítulo de su último libro, Verón es un poco excesivamente duro con Benveniste. Y sin embargo, algo del reclamo que éste le hace a la semiosis infinita (la necesidad de una “DIFERENCIA” –así en mayúsculas) se encuentra en la base de la teoría de los discursos sociales. Véase la nota siguiente.

<sup>15</sup> Según Benveniste, dado que la fragmentaria obra de Peirce no parecería autorizar aún hoy –y mucho menos en ese entonces- una conclusión tan definitiva. En la siguiente cita: “**Para que la noción de signo no quede abolida en esta multiplicación al infinito, es preciso que en algún sitio admita el universo una DIFERENCIA entre el signo y lo significado.** Hace falta, pues, que todo signo sea tomado y comprendido en un SISTEMA de signos. Ahí está la condición de la SIGNIFICANCIA. Se seguirá, contra Peirce, que todos los signos no pueden funcionar idénticamente ni participar de un sistema único” (2002: 49, el subrayado es mío) si bien no queda

Llegados a este punto podemos volver a preguntarnos por el campo específico de la semiótica. Dado que su dominio lo constituyen los mecanismos de significación, su espectro abarcaría prácticamente todos los fenómenos concebibles. Es decir, todos: “Matemática, ética, metafísica, gravitación, termodinámica, óptica, química, anatomía comparada, astronomía, psicología, fonética, economía, historia de la ciencia, juegos de naipes, hombres y mujeres, vino, meteorología” –según escribe Peirce a Lady Welby el 23 de diciembre de 1908- “Nunca me ha sido posible investigar cosa alguna [...] salvo como un estudio de semiótica” (Peirce 1977: 85-86)<sup>16</sup>. Pero lo mismo diríamos de los estudios sobre el discurso, en tanto no hay nada, al parecer, que no sea un discurso (serían las leyes mismas de los discursos las que nos llevarían a pensar que hay cosas que no son discursos). Si nos preguntamos, entonces, cuál es el campo de acción concreto de cualquiera de estas disciplinas, tendremos que responder de forma simple: no hay campo de acción concreto. Todas las cosas, en tanto que únicamente pueden ser aprehendidas a través del sentido, son susceptibles de ingresar en un estudio de lo discursivo sin pedir permiso de residencia.

Esta infinita variedad en los objetos, sin embargo no tiene por qué implicar una infinita variedad en los métodos. Al contrario: sólo siendo extremadamente riguroso en el método con el que se tratan, es que pueden llegar a ser tratadas. “Pienso que deberíamos ser eclécticos en los objetos, y muy rigurosos -y no eclécticos-, en el campo de los métodos” (Fabbri 2013). La semiótica cuenta para ello con múltiples herramientas metodológicas generalizables a diferentes modos de significación que permitiría ofrecer muy buenas descripciones de aquellos fenómenos con los que trata, en términos de la forma en que esos fenómenos se las arreglan para significar *algo* (y la forma en que *alguien* o *algo* al otro lado se las arregla para aprehender esa significación).

---

en absoluto claro por qué esa necesidad de una diferencia derivaría en la constitución de un SISTEMA, el reclamo no deja de resultar interesante, dado que dicha diferencia ha podido leerse en la obra de Peirce en ese resto que “no pasa” cuando se da el pasaje de un signo a otro. Aquello que Verón explica como el “desfase” constitutivo del sentido (se trata literalmente de una “diferencia”); recordando que el signo determina al Objeto Inmediato, pero que es el Objeto dinámico lo que determina al signo; o que Eco en *Kant y el ormitorrico*, coloca en el lugar del SER. Sorprendentemente esta resolución del problema, nos acerca a la noción lacaniana de *lo real*.

<sup>16</sup> “Lo que impresiona, tal vez hoy sobre todo, de la fundación de la semiótica en los textos de Charles Sanders Peirce es, por una parte, la inmensidad de su alcance (o de su ambición, como se prefiera) y, por otra, su sorprendente actualidad respecto de los problemas que la semiótica, en este amanecer del tercer milenio, debe plantearse en cuanto a su posición en el campo general de las ciencias” (Verón 2013: 24).

Responder a la segunda pregunta que nos hacíamos al comienzo de este punto, implica considerar en cambio una frontera específica entre dos dominios autónomos que sin embargo parecen confundirse en la práctica, dado que tanto los estudios del discurso como la semiótica trabajan con el mismo objeto: el sentido. En referencia a lo que alguna vez fue el “más acá” de los estudios discursivos, la lingüística, pudo decirse en su tiempo que mientras éstos se interesaban por “la ubicación del sentido en el espacio y el tiempo” la tendencia fundamental del lingüista era:

la de trabajar sobre *marcas* (sea cual fuere el alcance de las operaciones a las cuales remiten tales marcas), sin interpretarlas como *huellas* de las restricciones de origen social que sufrió la producción [...] Tratar los índices localizados en la superficie discursiva como marcas y no como huellas implica que uno busca propiedades que permitan definir cierta operación, sea cual fuere el tipo de discurso en el que aparezca esta operación (es decir, independientemente del contexto discursivo) (Verón 2004: 50).

Podemos pensar en la semiótica como aquella ciencia que busca describir el funcionamiento de los signos y de los modos de significación más allá del momento y el lugar en que esos signos se ponen en funcionamiento. Estudiar, por ejemplo, el alcance de la noción de narratividad en un retrato o en una sinfonía no necesariamente implica considerar el contexto histórico en que esa música o esa pintura fueron producidos, dado que se abstrae de allí una propiedad que podría ser común a muchos contextos. El límite se encontraría en el punto donde esa propiedad es explicada en términos de condicionamientos que la situación socio-histórica ha impuesto.

Una ojeada al desenvolvimiento de estas disciplinas nos demuestra, sin embargo, que los grados de confusión persisten. Aún cuando todavía pueda decirse aquello que escribió Pêcheux sobre el análisis del discurso hacia 1981, que la paradoja inherente de su práctica, es que a través de sus vicisitudes, cambios de direcciones y fracasos, es indisoluble de la reflexión crítica que ejerce sobre sí misma “bajo la presión de dos determinaciones mayores: la evolución problemática de las teorías lingüísticas [la evolución problemática, diríamos para la semiótica, de las neurociencias, por una parte, y de la filosofía del conocimiento, por otra] y los avatares del campo político-histórico por otra” (Courtine 1981). En tanto siga siendo así, las ciencias que estudian los modos de comportamiento del sentido en el seno de la vida social, gozarán de buena salud.

En este trabajo nos ocuparemos del análisis de unos discursos concretos, en tiempo y

espacio (la obra de Fontanarrosa), de cómo la historia interviene allí determinando lo que puede o no decirse o interpretarse. Pero en la medida en que esos discursos remiten a un tipo específico (los discursos irrisorios) y a un fenómeno social complejo (el humor y lo cómico) que es en cierta forma independiente de su realización en un corpus determinado, tendremos que apelar a una teoría más general del sentido, que verifique unas propiedades que podrían ser extensibles, más allá de las condiciones socio-históricas en las que se producen.

### 1.1.2 ¿Por qué la lengua debe ser imperfecta?

Si algo puede haber quedado claro tras este repaso excesivamente breve de algunos de los intentos del pasado siglo por fundar algo así como una ciencia cuyo fin último sería explicar el sentido de manera no reduccionista, en sus múltiples manifestaciones materiales, es que no basta con negar la idea de que la lengua representa el mundo como reflejo (la idea de que el lenguaje habla de las cosas) diciendo que el mundo es lisa y llanamente aquello que la lengua dice (la idea de que es el lenguaje el que crea esas cosas de las que habla). Y eso es porque, como bien sabemos, no sólo no todo puede decirse, sino que aquello que se dice también se dice con herramientas que no son la lengua. La cuestión crucial para una teoría del sentido como producción social (o como cualquier otra cosa) es explicar por qué si bien no tenemos acceso a nada que no sean signos (lo cual implica que entonces no hay efectivamente algo que no lo sea) al mismo tiempo esos signos resultan insuficientes para dar cuenta del todo inabarcable que nos rodea. El lenguaje crea la realidad, le da forma, la estructura, pero a la vez dicha realidad desborda al signo en su representación. Y lo mismo vale para el resto de los sistemas semióticos.

En las disciplinas que aquí consideramos, este problema surge como hemos visto, junto con el concepto de discurso, ligado a la insuficiencia de los análisis lingüísticos para dar cuenta de los interrogantes que su aparición plantea. Esta suerte de “giro teórico” pone en primer plano el hecho de que efectivamente, por lo que parece, “la comprensión es un caso particular del malentendido” que es otra forma de decir que la circulación del sentido es un sistema no lineal. Tanto para Pêcheux como para Verón, no hay sentido sino en la actividad perpetua de los hablantes (o espectadores) que lo constituyen a partir de un trabajo de reajuste, negación, transformación, rechazo, a partir de una *diferencia* primaria que es lo que está en el centro de la teoría del valor de Saussure pero también (si creemos a Verón), implícito en el proceso semiótico de Peirce.

Las expresiones “lenguaje humano” o “lengua natural” –dice Pêcheux- han dejado ya de ser simples tautologías, toda vez que en las lenguas habladas por los seres humanos “las

huellas significantes, las marcas lingüísticas, no se estructuran según un orden lógico-matemático” dado que justamente “la existencia histórica de los metalenguajes especializados reside en la imposibilidad estructural de referir la lengua a un metalenguaje que la funde” (Pêcheux y Gadet 1984: 151). La dificultad en su estudio reside justamente en el hecho de que dichas marcas son “capaces de desplazamientos, de transgresiones, de reorganizaciones. **Es también la razón por la cual las lenguas naturales son capaces de política**” (Pêcheux y Gadet 1984: 19, el subrayado es mío). Es decir que de, alguna manera, no sólo la lengua es imperfecta, sino que no se puede explicar el sentido sino en el núcleo de esa misma imperfección.

Nosotros hemos visto cómo hacia el momento del surgimiento de la primera semiología, vuelve a aparecer la idea vieja como el mundo (pero disfrazada de nuevos ropajes teóricos) de que el sentido es una cosa que se transporta, a través de la lengua, de un lado para otro, y que por lo tanto le preexiste. Pero también su contrapunto: la idea, no tan moderna como se cree, de que no hay nada en el mundo que no sea el sentido creado por la lengua. Estas nociones aparecen por aquí y por allá, a lo largo de la historia, casi siempre vinculadas a un momento político preciso, plasmadas en la búsqueda de una lengua que fuera capaz de dar cuenta de la esencia de todas las cosas, de manera completa, sin ambigüedades, de la que el resto no sería sino una pálida sombra, la lengua anterior a la partición babilónica. De allí la fascinación de semióticos y lingüistas por proyectos como los de Ramon Lull o John Wilkins que intentaron reorganizar la semántica de manera universal, abordando incluso nociones aún no “lingüístizadas”, es decir, “conceptos que [no sólo] podían expresarse en italiano, inglés, francés, árabe, hebreo” sino que también podían expresarse en lenguajes no lingüísticos “se pueden hacer cuadros, películas, ballets, etc. Con la ‘metódica’ de Ramón Lull”. (Fabbri 1998: 31)<sup>17</sup>. En consonancia con aquellos métodos, dice Pêcheux:

---

<sup>17</sup> Al respecto dice Eco, en el libro que dedica a hacer la historia de estos intentos: “El *Arx* luliana ha seducido a la posteridad como si se tratara de un mecanismo para explorar las numerosísimas conexiones posibles entre ente y ente, entes y cuestiones, vicios y virtudes [...] pero una combinatoria incontrolada originaría los principios de cualquier teología posible, mientras que los principios de la fe y una cosmología bien ordenada deben moderar la incontinenencia de la combinatoria” (Eco 1994: 64). El propósito de Lull, recordémoslo, era el de utilizar su arte como un instrumento para convertir a los infieles, apelando a nociones comunes y elementales que había extrapolado del estudio de las doctrinas musulmanas y judías. Un instrumento político. Por su parte, John Wilkins (cuyo nombre ha llegado a ser famoso por el capítulo que le dedica Borges en un ensayo que abordaremos más adelante, en 1.3) se propone construir una lengua basada en caracteres reales “que puedan ser leídos por todos los pueblos en su propia lengua” (Wilkins 1668: 13. Citado en Eco 1994: 201) donde cada palabra se define a sí misma. La imagen del universo que

Los fines últimos de la lingüística, lejos de apuntar hacia un desenlace puramente teórico, parecen mantener una estrecha relación con el deseo político de acabar de una vez por todas con los obstáculos que impiden la comunicación entre los hombres. Desde el esperanto hasta los lenguajes lógicos los lingüistas no dejan de buscar esa nueva lengua universal que sea capaz de reproducir el milagro de un Pentecostés científico: otra vez Babel (Pêcheux y Gadet 1984: 15).

La semejanza “entre las descripciones escolásticas del lenguaje de los ángeles y las de la comunicación extraterrestre de la ciencia ficción contemporánea” [véase por ejemplo *Close Encounters of the Third Kind* (1977) de Steven Spielberg]<sup>18</sup> pueden entonces leerse como “un mismo sufrimiento y un mismo deseo sobre los que la lógica y la lingüística de este siglo [el siglo XX] no acabarán de discutir” (Pons 1979: 678. Citado en Pêcheux y Gadet 1984: 18). La “lengua dura” del derecho y de la política se entiende y se complementa con la “lengua

---

propone es la del saber oxoniense de su época, no se plantea en ningún momento el hecho de que pueblos de otras culturas puedan organizar el universo de otras maneras “considerando que si todo el mundo está de acuerdo en la idea de Dios, también todo el mundo debería estar de acuerdo en la clasificación botánica proporcionada por su colega John Ray” (Eco 1994: 201). Dado que su punto de partida había sido, en el *Mercury* (Wilkins 1641) el estudio de las lenguas secretas puede postularse cómo –por vía del inconsciente, como diría Pêcheux- se produce un camino análogo al de Saussure (pero inverso): “el momento de los comienzos [de la lingüística científica] (donde se concluye la construcción del indoeuropeo) es el del establecimiento del principio del valor [...] pero también [el de] los delirios etimológicos de Brisset (a fines del siglo XIX) o las preocupaciones de Victor Henry sobre la lengua marciana. Los enigmas escondidos de los anagramas, de las lenguas criptográficas artificiales y de las fronteras del lenguaje preocupan de lleno a la joven disciplina: un sospechoso encanto que cubre bajo las apariencias científicas, la vuelta de una de las inhibiciones de la lingüística” (Pêcheux y Gadet 1984: 16).

<sup>18</sup> Una posible respuesta a *Close Encounters of the Third Kind* (1977) llegará de la mano de la primer *Alien* (1979) de Ridley Scott (y toda la saga posterior) en la cual no hay comunicación posible entre los hombres de la nave Nostromo (que toma su nombre de la novela homónima de Joseph Conrad) y la criatura que emerge del interior del cuerpo del tripulante Kane. El slogan que acompañó la presentación de la película, así lo confirma: “In space no one can hear you scream”. Como en las novelas de Conrad, la tesis subyacente no es tanto que el encuentro entre cultura y naturaleza se da en la forma de una confrontación, sino que la violencia atroz de esa confrontación se encuentra presente ya en el interior de toda cultura. Ver al respecto el episodio de *Boogie el aceitoso* “Escultura Bengalí en el siglo IX” (Fontanarrosa 1999: 419) comentado en las conclusiones de esta tesis.

volátil” de las publicidades y propagandas [“la lengua del derecho representa, dentro de la lengua, la manera política de denegar la política: espacio de la astucia y del lenguaje doble, lenguaje secreto de clase donde el «buen entendedor» siempre se las arregla. La lengua del derecho es una lengua dura” (Pêcheux y Gadet 1984: 20)]. Todavía el socialismo histórico pensaba en abolir las ambigüedades de la lengua natural, a través de una lengua universal “sin memoria” o de manera mucho más efectiva, a través de un “humanismo jurídico” que renegaba de la política en el interior de esa misma política. Una lengua completamente transparente (y por eso mismo opaca) [“La lengua dura socialista es una lengua fóbica, construida para despistar de antemano cualquier contradicción y para cubrirse, hablando por las masas, desde el interior de una estatua de mármol” (Pêcheux y Gadet 1984: 20)]. El capitalismo, por su parte, “entendió que era mejor para él, romper las estatuas [...] por medio del enloquecimiento publicitario [burlesco] del lenguaje comercial” y también de la política, que habla su mismo lenguaje: “el imperialismo habla hoy una lengua de hierro, pero ha aprendido a volverla tan ligera como el viento” (Pêcheux y Gadet 1984: 20-21).

Esta contradicción inherente a una forma del discurso, omnipresente en la publicidad contemporánea, que al reírse de todo y sin escrúpulo no hace sino reafirmar las estructuras de poder contra la cual pretende levantarse, es la que nos llevará a pensar (en el capítulo siguiente) en dos modalidades mutuamente complementarias de lo irrisorio que se prestarían a juegos contradictorios. Eso nos permitirá entender mejor cuál es el papel que juega el equívoco en el marco de una teoría del sentido y el papel que presta lo irrisorio a una lectura política de los discursos que se leen bajo su clave: “Descompartimentar la falta de sentido y soportar su irrupción en el pensamiento” dicen Pêcheux y Gadet “significa responder a una profunda necesidad política del movimiento revolucionario y de la reflexión marxista: probablemente el último remedio contra la estupidez” (Pêcheux y Gadet 1984: 121).

Quien mejor ha planteado esto en el terreno del lenguaje, es sin ningún lugar a dudas, Antoine Culioli a través de su lingüística de la enunciación –cuyos ecos es posible rastrear a través de las obras de Verón y Pêcheux. “El enunciado” - dice Culioli - “no es algo ‘ya fabricado’, que sale de la cabeza y que transporta sentido de tal manera que el otro, en el otro extremo, lo recupera y se lo pone en la cabeza” (2010: 24). Hay una relación de disimetría entre uno y otro polo del esquema comunicativo. El problema es, sin embargo, que la comprensión no sólo acontece, sino que además tenemos la ilusión de que acontece de manera transparente.

Hay que explicar justamente cómo, aún sin ser simétrico, esto le permite a alguien recuperar esas huellas que se le envían, esos marcadores, y cómo, si

bien no somos todos cerebros conectados a un giga-cerebro que normalizaría todo esto, con todo llegamos a efectuar ese trabajo; ese trabajo que es, desde ciertos aspectos, de puesta en correspondencia que funciona de todas maneras, más o menos bien, e incluso más bien que mal (2010: 26).

Esa ilusión de transparencia, digámoslo así, es fundamental para la intercomprensión entre los hablantes. Sin ella, no habría sencillamente eso que llamamos el sentido. “La ambigüedad (y el malentendido) son no solamente explicables, sino también parte integrante del modelo, del mismo modo que los desplazamientos metafóricos” (Culioli, 2010: 176-177). En una palabra, la significación de un enunciado, más allá de su sentido, provendrá de esta acomodación intersubjetiva, en suma, de las condiciones mismas de la enunciación. El lenguaje es un sistema, pero un sistema abierto” (Culioli, 2010: 176-177).

Llegados a este punto, quizás podría parecer cosa extraña que nos hayamos detenido tanto tiempo en estas consideraciones en un trabajo cuyo tema de fondo es el humor. Pues bien, no lo es en absoluto, justamente por esa razón.

La ilusión de transparencia sin la cual, creemos nosotros, no podría haber comunicación entre los hombres (así como no se podría ejercer el comercio en un estado en el que nadie creyera en el valor del medio de intercambio, también en el seno de la lengua se dan crisis de credibilidad que hacen tambalear los sistemas); está también sostenida por el recurso de la risa que, como explicaremos más adelante, contribuye a estabilizar esta ilusión. Pero es también la risa quien ayuda a demostrar que la ilusión es justamente eso. Este doble movimiento es el que corresponde a las dos modalidades de lo irrisorio que hemos denominado cómica y humorística. Volveremos sobre ello en el capítulo 1.3.

¿Qué habrían pensado entonces los constructores de lenguas perfectas de los siglos XVII y XVIII? No sólo tenemos la confusión babélica por la cual existen muchas lenguas, irreductibles entre sí; sino que además tenemos muchos sistemas de signos también irreductibles unos en otros; e incluso las mismas lenguas, hacia su interior, resultan “impuras” dado que se componen de materialidades diversas, que no significan todas del mismo modo. Podríamos plantear por puro gusto, una serie de heridas al narcicismo semio-lingüístico (se podrían imaginar más):

- 1) Existen muchas lenguas que no son reductibles entre sí.
- 2) Existen muchos sistemas semióticos que no son reductibles entre sí (ni reductibles a la lengua).
- 3) Las lenguas no son sistemas semióticos puros (es decir que la lengua significa de



muchos modos diferentes).

- 4) Las fronteras entre los diferentes sistemas semióticos no están claramente delimitadas, ni siquiera en el terreno de las lenguas humanas.

La diversidad de las lenguas se sostiene sobre la imposibilidad de la traducción absoluta, dado que los lenguajes no son definitivamente nomenclaturas. Esto se ha dicho innumerables veces y no vale la pena detenerse sobre ello. Lo mismo vale para la traducción intersemiótica: no se puede decir lo mismo con música, con palabras o con imágenes. Es necesario abandonar definitivamente la idea de que los distintos modos semióticos funcionan como paquetes de etiquetas tanto como la idea de que la lengua sería el gran meta-sistema que los estabilizaría a todos.

La idea que subyace bajo el tercer punto, sin embargo, es apenas un poco más novedosa. En realidad se sigue de 2) que así como los diferentes sistemas semióticos significan todos de distintos modos [idea que Jakobson había defendido contra el “egocentrismo de los lingüistas que insisten en excluir de la esfera de la semiología los signos que están organizados de una manera diferente que los de la lengua” (Jakobson 1988: 22-23, ver nota 11)]; también es necesario considerar que no existen sistemas semióticos absolutamente puros, es decir, monomodales<sup>19</sup>; ni siquiera la lengua: “El lenguaje —como solía decir Barthes en la última parte de su vida— está dotado de entonaciones, se articula con la gestualidad de manera decisiva, y está acompañado de unos rasgos fisionómicos precisos. Es decir, lejos de ser algo lineal [...] el lenguaje tiene su espesor, que se considera en el momento del análisis” (Fabbri 1998: 42). El gesto con el que se acompaña una frase, la

---

<sup>19</sup>La denominada perspectiva multimodal de análisis semiótico, de desarrollo relativamente reciente, ha puesto en el centro de la cuestión la idea de que todo discurso es multimodal, es decir, que lo que significa en una expresión determinada de cualquier discurso, llega a nosotros por múltiples vías: “Adoptar la estrategia de análisis multimodal implica considerar la comunicación como un paisaje semiótico complejo, en el cual el lenguaje tiene diferentes status en diferentes contextos. Lo que antes era llamado extra-lingüístico y se consideraba por lo tanto un residuo en el análisis puede ahora ser considerado de una importancia semejante o quizás mayor a la del sistema lingüístico, según cuál sea el contexto. En la perspectiva multimodal cada uno de los sistemas semióticos utilizados para representar y comunicar posee una carga o potencial comunicativo, denominado *affordance*, que corresponde a lo que es posible significar en cada modalidad semiótica” (Kress y Van Leeuwen, 2001). La aproximación tradicional monomodal de la comunicación presupone una correspondencia semántica entre los diferentes sistemas semióticos. Las investigaciones dentro de la perspectiva multimodal indican que los potenciales de cada modalidad semiótica son incomparables entre sí.

entonación, la musicalidad, el registro de la voz o en el caso de la escritura, la tipografía, por ejemplo, son también parte de la forma en que la lengua construye su sentido. El humor y lo cómico, como veremos, requieren de sutilezas casi matemáticas que no podrían desprenderse únicamente de la materia propiamente lingüística del enunciado.

De aquí se sigue también el cuarto punto. No es tan sencillo distinguir cuáles son los límites entre uno y otro modo semiótico. En realidad, es por una suerte de contrato de lectura primario que diferenciamos unos modos de otros y también unos signos de otros (y aquello que es signo de lo que no lo es). En definitiva, “Al igual que ningún lingüista aceptaría la idea de que el lenguaje está hecho de palabras, creo que ningún semiólogo debería aceptar la idea de que los sistemas de significación están hechos de signos” (Fabbri 1998: 33). La noción de signo, como se la entiende la mayor parte de las veces, resulta un obstáculo grave para una semiótica que no quiera caer en la “tentación lexicográfica”, es decir la de pensar dichos sistemas como nomenclaturas. “La cuestión no es desembarazarse *tout court* de la noción de signo, sino pensar que los signos son estrategias como cualquier otra, los lexemas son estrategias semióticas como cualquier otra, necesarias para utilizar la lengua, para hacer que funcione el sentido, para articular la significación” (Fabbri 1998: 36).

Pero además, podemos agregar una quinta herida esta vez referida al modo en que los signos han sido estudiados y pensados desde hace algo más de un siglo:

- 5) En cuanto a las teorías que han abordado el estudio de los sistemas semióticos, a las cuales agruparíamos por comodidad en dos dominios que llamaremos *semiótico*, por un lado y *semiológico*, por el otro, podemos afirmar que por ahora no parece que haya muchas esperanzas de que sean reductibles entre sí.

Es decir que no ha nacido aún, ni tiene derecho pleno a su existencia la ciencia que integre en su seno los avances propios de una y otra teoría, dado que ambas concepciones subyacen sobre visiones de mundo diferente<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Digamos haciendo una analogía algo arriesgada que la semiótica de Pierce, y todas aquellas teorías que le son deudoras, abordan el estudio de los signos desde un punto de vista muy general, y tienen algunas problemas cuando se acercan a lo más particular; mientras que las teorías semiológicas (que parten de Saussure) comienzan por lo más particular y tienen algunos problemas cuando quieren pasar a otros sistemas semióticos o intentan decir algo más global sobre los signos. Algo similar a lo que ocurre en el terreno de la física (he aquí la analogía) con las teorías cuántica y relativista. La teoría de la relatividad es muy útil para las cosas que son muy grandes: galaxias, cúmulos de galaxias, el universo; pero no funciona muy bien cuando quiere abordar cosas más pequeñas. Al revés, la

Una última incapacidad –por citar ahora, de alguna manera, a Peirce- nos dice que:

- 6) Lo anterior no resulta en absoluto extraño, dado que tampoco los grandes sistemas científicos son del todo reductibles entre sí.

Lo cual no implica defender un relativismo científico o una teoría anarquista de la ciencia a lo Feyerabend, sino considerar cuáles son los límites de cada estrategia teórica y, sobre todo, reconocer que esos límites existen. Como planteamos al comienzo de este capítulo, las ciencias, sobre todo las ciencias no-sociales, han abandonado hace ya tiempo la pretensión de decirlo todo sobre todo (ver por ejemplo Chalmers 2010).

Habiendo entonces repasado los lineamientos generales del marco teórico, pasemos ahora a verificar muy rápidamente qué es lo que encontraremos en nuestra caja de herramientas.

### 1.1.3 Diccionario de Lugares Muy Poco Comunes<sup>21</sup>.

Evidentemente nuestro diccionario copia su denominación del “Diccionario de lugares no comunes” de Eliseo Verón que a su vez toma su denominación del *Dictionnaire des idées*

---

mecánica cuántica, funciona muy bien con las cosas muy pequeñas: átomos, quarks, partículas elementales, pero se enfrenta con muchos problemas cuando quiere medirse con lo extremadamente grande. Más o menos desde hace un siglo, cuando ambas teorías vieron la luz, los físicos vienen rompiéndose la cabeza para unificar ambos puntos de vista desde una perspectiva común. Hasta aquí la analogía.

<sup>21</sup> Un léxico posible para analizar discursos: “La constelación de conceptos que presento, un mapa de intersecciones plurales, son voces y miradas que han dado forma a una manera de analizar los discursos. Estas nociones emergieron de lecturas que hice para apropiarme, indudablemente, de lo dicho por otros. De Certeau definió a los lectores como viajeros que circulan por las tierras del prójimo, nómadas furtivos a través de campos que ellos no han escrito [...] Referencias que me señalaron los vínculos entre sentido e interpretación, entre maneras estratégicas de analizar discursos, imágenes, fenómenos culturales, datos y los mecanismos a través de los que se construyen los objetos que se desea comprender. Pienso entonces en mis referencias y la metáfora de los *toolmakers* o constructores de herramientas condensa lo que quiero decir. Constructores de herramientas para conocer, comprender, interpretar. El despliegue de la productividad del pensamiento teórico latinoamericano: Eliseo Verón, Aníbal Ford, Francisco Varela puesto en conexión con Roland Barthes, Edgar Morin, Umberto Eco, Peirce” (Vázquez Villanueva 2012).

*reçues* de Flaubert. Dada la importancia de eso que se suele llamar el “lugar común” en el marco de una teoría sobre lo cómico y el humor, la tentación de llamarlo así resultaba irresistible.

La nutrida *Correspondencia* de Flaubert testimonia una y otra vez el valor atribuido a esta obra en su bibliografía. El 4 de septiembre de 1850, por ejemplo, escribe a su amigo Luis Bouilhet: "Este libro, introducido por un buen prefacio donde se indicaría que el trabajo se preparó con el propósito de vincular al público con la tradición, con el orden, con la convención general, y dispuesto de tal manera que el lector no termine de saber si uno se burla de él, o no, sería quizás una obra extraña y capaz de tener éxito, ya que asumiría una completa actualidad". El 17 de diciembre de 1852, en carta a Louise Colet, afirma: “He vuelto a rumiar una vieja idea, la de mi *Dictionnaire des idées reçues*... El prefacio, sobre todo, me excita, y de la forma en que lo concibo (será un libro completo), ninguna ley podrá alcanzarme, aunque habré de atacarlo todo. Será la glorificación histórica de todo lo que se aprueba [...] En él se encontrará, entonces, por orden alfabético, sobre todos los «temas posibles, todo lo que es necesario decir en sociedad para convertirse en una persona decente y amable”. Según Amossy y Herschberg Pierrot es precisamente Flaubert el que da a la expresión *Idées Reçues* su fuerza crítica, después de 1850. Al componer su diccionario “Flaubert eligió mostrar el mecanismo de autoridad de esos convencionalismos en forma abierta, imitando su interminable letanía” (Amossy y Herschberg Pierrot 2001: 29). Cuando a propósito del vocablo “Imbéciles” anota “quienes no piensan como uno” ubica al autor junto como lector en el blanco de la ironía (mecanismo fundamental de aquello que reconoceremos como *humor* un poco más adelante) demostrando de este modo, junto con el rechazo radical al estereotipo, su carácter inevitable.

## CULTURA

La noción de \***cultura** no suele ser santo de la devoción de los analistas del discurso, quienes se sienten más cómodos con conceptos como “comunidad socio-discursiva” o “sistemas sociales” (en oposición a “sistemas psíquicos”), etc. Pero una \***cultura** debe distinguirse de una sociedad (de una comunidad socio-discursiva, de un sistema social) en tanto y en cuanto la primera se distribuye como contenidos mentales en los diferentes individuos de la especie (en las mentes de esos sistemas psíquicos) mientras que la segunda es la resultante de una interacción, de la estructura por la cual se encuentran unidos (Radcliffe Brown 1947). Hechos culturales y hechos sociales pueden ser distinguidos (deben ser distinguidos) entonces, de manera analítica a pesar de que en la realidad no pueden ser separados mutuamente (Schaeffer 2009: 209), dado que se encuentran íntimamente ligados por una relación de dependencia evolutiva no-reversible “en el sentido

de que es la existencia de una organización social la que hace posible (aunque no necesario) el desarrollo de una cultura [en sentido amplio]" (Schaeffer 2009: 209).

Pero "cultura" puede entenderse también en un sentido restringido, como el conjunto de aquellos bienes que tienen un valor simbólico especial para una determinada comunidad. Es decir, el conjunto de aquellos objetos, discursos, tradiciones, comportamientos a los que los hombres dotamos de un significado especial, de un valor que los destaca por sobre otros objetos, discursos, tradiciones, comportamientos, que no pertenecen o no forman parte de la *Cultura*. En el primer caso, en sentido restringido "cultura" suele oponerse a "naturaleza" en tanto dimensión significativa, relativamente autónoma, que interrelaciona toda la vida social (Williams 1980). En el segundo caso, se opone a todo aquello a lo que no se le ha otorgado el estatus de "Cultura" en una comunidad, ya sea por el devenir propio de la historia de esa comunidad, ya sea por las operaciones políticas de una clase dominante que se ha esforzado porque así sean las cosas<sup>22</sup>.

Pero ¿qué es lo que distingue, propiamente hablando, una "sociedad" de una "cultura" entendida en sentido amplio? Para Jean-Marie Schaeffer, como hemos anticipado, la diferencia se encuentra en el hecho de que un sistema cultural es "en todo momento la resultante de una acumulación de contenidos mentales concretos distribuidos entre los cerebros de los individuos" (Schaeffer 2009: 217). La estructura social, dirá, tiene una función constituyente en la vida de los individuos de una especie. El niño, por ejemplo, no podrá convertirse en una persona individualizada, a menos que se le asigne el "estatus relacional" de niño y que sea tratado de esa forma por el resto de los adultos. Los hechos culturales, por su parte, no tienen un papel constituyente en sí mismos "aunque sí un papel coadyuvante en el proceso de individuación social" (Schaeffer 2009: 216-217).

La diferencia se debe al hecho de que la ontología misma del hecho social es relacional: un hecho social es una relación entre (por lo menos) dos individuos que produce, asegura y encuadra la identidad personal de esos individuos. Los hechos culturales no son relacionales en ese sentido (aunque por otra parte son el tejido que mantiene unida a la comunidad). Mientras que la ontología

---

<sup>22</sup> Es en este último sentido en el que Bourdieu, en *La Distinción*, afirma que el arte y el consumo cultural están predispuestos para cumplir una función social de legitimación de las diferencias sociales; dado que el acceso a tales bienes no se encuentran universalmente ni democráticamente distribuidos. La cultura es para esos pocos que los poseen, es decir que pueden consumirlos, gustar de ellos y comentarlos en la cena, asegurándose de esta forma, beneficios de distinción frente a los otros (Bourdieu 2006).

del hecho social es una ontología relacional, la del hecho cultural es una ontología distribuida (Schaeffer 2009: 217).

En todo caso la cultura –en sentido amplio o restringido– está en la base del pensamiento de la especie. No sólo nos permite pensar quiénes somos sino que además nos impone ser de una forma determinada. Y puesto que no podemos pensar sino con ella, en ella y a través de ella, configura entonces el espacio de lo pensable, lo decible, lo imaginable. Eso que llamamos “naturaleza” lo es en tanto y en cuanto ha sido nombrado así por una cultura que la mira como desde afuera (la naturaleza es un producto de la cultura, tanto como la cultura es un producto de la naturaleza). Y este análisis puede también aplicarse a su noción restringida.

La «mentalización» es la condición *sine qua non* de la eficacia causal de una representación, cualquiera que sea: una «idea» no es causalmente eficaz sino en la medida en que es mantenida por una «mente» o más. Esta mentalización es irreductiblemente individual [lo cual va a tener consecuencias en los modos de circulación de lo irrisorio, que analizaremos en la CUARTA PARTE de nuestra tesis] –con todo lo que esto implica, como posibilidades de transformación, de mala comprensión, de contaminación, de sesgo ligado a la historia de vida, de diferencias de inteligencia o de sensibilidad, y así sucesivamente– porque es una función del órgano de un individuo biológico y porque (por definición analítica), un contenido cultural no puede ser codificado genéticamente (Schaeffer 2009: 217) (Ver también 3.2.2 y CUARTA PARTE).

**\*Cultura** por lo tanto, encontraría su opuesto no en una naturaleza a la que por otro lado, ella misma definiría, sino en la dimensión de lo **\*imaginario** [entendido no como una suerte repositorio de imágenes sino como aquello que concierne a la capacidad de imaginar (ver la definición de **\*imaginario**, más adelante)] que ocupa en relación a esa misma cultura un espacio de compenetración mutua, dado que los bienes que por excelencia llamamos “culturales” (y las industrias que denominamos de tal modo) son sin duda productos de la imaginación (encarnan ese imaginario) y al revés, nuestra capacidad de imaginar se nos aparece como profundamente compenetrada por eso que llamamos una cultura. “Es la cultura la que captura y encarcela imaginarios: culturalizados, las figuras y los fantasmas pierden esa cualidad de indeterminación radical que constituye su naturaleza” (Link 2009: 40).

## DEFASE O CIRCULACIÓN NO LINEAL DEL SENTIDO

“Los juegos del discurso no son otra cosa que el marco, el contexto, donde, en el seno de determinadas relaciones sociales, tiene lugar la producción social de sentido. Y una de las propiedades fundamentales del sentido, cuando se analiza en el marco de su matriz social, es el carácter no lineal de su circulación” (Sigal y Verón, 2004: 19). Este “desfase” es el que permite la existencia del análisis y su irrupción en la teoría de los discursos sociales puede corresponderse a la irrupción de nociones similares en otros movimientos teóricos, más o menos cercanos (“malentendido”, “equivoco”, “diálogo de sordos”, “mala lectura”, etc.).

Todo análisis de los discursos es, en última instancia, un análisis de diferencias, de desfases interdiscursivos (la identidad se define como el grado cero de desfase). Al poner de manifiesto los desfases, se hacen *visibles* las huellas dejadas por las condiciones (de producción o de reconocimiento) en los textos (o, si se prefiere, las *marcas* se transforman en *huellas*) (Verón 2004: 54).

La cuestión del desfase se encuentra en la base de nuestra comprensión de los fenómenos cómicos y humorísticos.

## DISCURSO

Habiendo advertido de antemano que nuestra definición de **\*discurso** corre el riesgo de transformarse a medida que avanzamos en nuestro estudio; probaremos aquí definirlo ante todo como un objeto complejo, que designa una cierta materialidad –cualquiera sea- que ha sido investida de sentido en un espacio-tiempo determinado. De alguna manera, puede entenderse al discurso como una cristalización del sentido que puede describirse metafóricamente como un sistema de fluidos en perpetuo movimiento (Véase la ilustración de la página 31).

## DISPOSITIVO

También de la noción de **\*dispositivo** caben hacer muchas consideraciones desde distintos planos (filosófico, histórico, discursivo, etc.). Como la de **\*discurso**, **\*texto**, etc., se trata de una aproximación analítica a ciertos fenómenos que resultan indisociables en la realidad cotidiana, es decir, que toma en consideración algún tipo de aspecto de dichos fenómenos, particularmente aquí se hace foco sobre la existencia de ciertas regularidades (reglas, normas, leyes, etc.) en los intercambios discursivos, que permiten gestionar el contacto entre instancias –por ejemplo las instancias de *producción* y *reconocimiento* (Aumont 1992, Traversa 1995). Así, para Foucault un dispositivo es:

En primer lugar un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos [...] por dispositivo, entiendo una especie -digamos- de formación que tuvo por función mayor responder a una emergencia en un determinado momento. El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante.... (Foucault [1977] 1985).

Por su parte Agamben, retomando a Foucault, llama dispositivo a

...cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no - el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían – tuvo la inconciencia de dejarse capturar (Agamben 2011: 257).

El dispositivo permite, de alguna manera, controlar los efectos de los discursos producidos y asegurar, por ejemplo, que sean leídos de tal o cual manera<sup>23</sup>. Sería entonces una figura intermediaria entre una estructura (un orden homogéneo) y un flujo de conjuntos indiferenciados, tal como expresan Hugues Peeters y Philippe Charlier (Peeters y Charlier 1999). Desde este punto de vista, la “función autor” es también una suerte de dispositivo

---

<sup>23</sup> “Se patentiza lo que Verón señalaba del desfasaje entre producción y reconocimiento, acerca de la imposibilidad de deducir el efecto de un discurso a partir de un análisis en producción, valiéndose de una comparación con conceptualizaciones propias de la física de los sistemas alejados del equilibrio, donde solo es posible, para el observador, predecir la clase de fenómenos que podrán observarse en su desempeño pero no su configuración específica [...] El examen de las cualidades del dispositivo, agregamos, permitiría, al menos, ponderar la distancia a la que un sistema se encuentra del equilibrio” (Traversa 2001).



(véase 2.2.1) y también lo serán, claro está, los modos cómico y humorístico del discurso, cuyas características, como veremos, las encontraremos no sólo en producción, sino también como estrategias de lectura de la realidad (así los entiende, por ejemplo, Freud, como veremos en 1.2.1).

## **ETHOS**

Para la noción de ethos discursivo, nos basamos en los trabajos de Amossy (1999), Maingueneau (2002) y Charaudeau (2006), quienes han integrado esta categoría tomada de la retórica clásica al paradigma del análisis del discurso, cruzándola con la noción de función-autor de Foucault, revistiéndola así de cierta operatividad analítica que nos permitirá problematizar los modos en que se construyen las imágenes de los enunciadores cómico y humorístico en la obra de Fontanarrosa e intentar explicar cómo dichas imágenes se relacionan dialécticamente con los presupuestos y estereotipos que circulan en la sociedad en el seno de la cual circulan (presupuestos y estereotipos que el discurso cómico contribuirá a desarrollar y que el discurso humorístico buscará desestabilizar).

Estas operaciones son centrales en nuestro trabajo, ya que permiten al enunciador cómico y al enunciador humorístico, que se constituye atendiendo a diversas *memorias discursivas* y a una determinada *comunidad discursiva*, decir lo que de otro modo “no podría ser dicho” (recordemos las palabras de Flaubert: “ninguna ley podrá alcanzarme, aunque habré de atacarlo todo”). En consecuencia, las nociones de *memoria discursiva* y de *comunidad discursiva* -aquel grupo específico que, siguiendo ciertas prácticas comunicativas reguladas, produce y hace circular el discurso, de modo que no se puede comprender su sentido sino en el contexto en el cual se inscriben— resultan aquí de capital importancia. Veremos que tanto el humor como lo cómico operan sobre un terreno ideológico común que comparten con su auditorio (Steimberg 2013b), creando así una comunidad solidaria de aquellos que reconocen y son capaces de reír con el chiste que se les presenta y, por oposición, de aquellos que no entienden esa clase de humor y quedan, por lo tanto, excluidos de dicha comunidad.

La cuestión del ethos se encuentra además íntimamente vinculada con la inscripción de la subjetividad, dado que provee herramientas para el análisis de las configuraciones subjetivas de los discursos, en tanto están inscritas en posiciones institucionales y en representaciones estereotipadas que legitiman el decir (Amossy 1999, Vázquez Villanueva 2006).

## GÉNERO

En *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (2013a) Oscar Steimberg define al **\*género** como “clase de texto” u “objeto cultural con límites fijados con especial nitidez tanto en su nivel enunciativo como en el retórico y el temático” que no puede ser definido sino “a través de la focalización de discursos sobre discursos y de cambios de soporte, que certifican la insistencia de una expectativa social siempre en conflicto” (Steimberg 2013a: 20). Los géneros pueden además ser “discriminables en todo lenguaje o soporte mediático” e “instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social” (Steimberg 2013a: 49). Siguiendo también a Bajtin, apunta que además los géneros actúan como “horizontes de expectativas” que “operan como correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtin 1982). Los géneros –dirá además, recuperando una metáfora que ya operaba en Aristóteles- “nacen, se enferman y mueren y no hay acontecimientos más importantes que esos en la historia de la **\*cultura**” (Steimberg 2013a: 93). Por su parte Schaeffer (2006) apunta que cualquier **\*texto**, en tanto “acto semiótico complejo” puede responder a cuatro diferentes lógicas genéricas:

1. Es, en efecto, un acto comunicacional.
2. Tiene una estructura a partir de la cual se pueden extrapolar reglas *ad hoc*.
3. Se sitúa (salvo que se encuentre algún *Urtext*) respecto a otros textos, con lo cual posee una dimensión hipertextual.
4. Por último, se parece a otros textos (Schaeffer 2006: 126).

El **\*género**, por lo tanto, varía, de acuerdo a estas lógicas, según el contexto en que la obra se escribe, de manera que la clasificación puede abordarse desde distintas perspectivas que condicionarán los resultados. “La gramática formal de las oraciones que tienen como predicados nombres de géneros es a menudo engañosa” (Schaeffer 2006: 122). Cuando decimos que “X es [determinado género]” la copula esconde relaciones diferentes adscriptas a esas cuatro lógicas. No es menor, por lo tanto, el problema de las *clasificaciones silvestres* de los géneros: “en los medios estas clasificaciones se despliegan [...] en los mismos discursos que ordenan”. El estudio del género es por lo tanto “imprescindible para dar cuenta de estas relaciones que, a su vez, contribuyen a condicionar el conjunto de la *previsibilidad social* del dispositivo mediático” (Steimberg 2013a: 27)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> “Las nociones que operan a nivel de lo que Roland Barthes llamó la *doxa*, el “sentido común” son extremadamente importantes para la construcción de teoría, a condición de examinarlas como síntomas” (Verón 2013: 143).

Estrechamente vinculado a la de **\*género**, aparece la noción de “transgénero”, que busca dar cuenta de la persistencia de rasgos genéricos más allá de un determinado soporte o medio. Así por ejemplo el Género Policial tiene su origen en la literatura que lleva ese nombre, pero se expande por la televisión, el cine, la historieta, la radio, etc. Lo mismo podrá decirse, más adelante, del género negro o la gauchesca. Volveremos sobre todo ello en la SEGUNDA PARTE de esta tesis.

## IDEOLOGÍAS/IDEOLÓGICO

Hablaremos de la dimensión ideológica de un **\*discurso** o conjunto de discursos, o bien incluso de una **\*operación discursiva** o del funcionamiento de un **\*dispositivo** determinado, para referirnos al modo en que ese discurso interactúa con las condiciones sociales de producción que lo han hecho posible tal como es<sup>25</sup>. “El análisis ideológico de la producción social de sentido no es otra cosa que la búsqueda de las huellas que invariablemente dejan esos niveles del funcionamiento social en los discursos sociales” (Verón 2004: 46). Por el hecho de ser una *dimensión*, lo ideológico está en todas partes. Puede manifestarse en cualquier nivel de la “comunicación social” (interpersonal, institucional, mediática), e incorporarse en cualquier materia significativa (la conducta, el lenguaje, la imagen, los objetos).

Si existe una dimensión ideológica del humor y de lo cómico, es porque existen en primer lugar, una serie de efectos de sentido que identificamos con el nombre de “humorísticos” o “cómicos”. Lo humorístico de una obra o de un texto es el conjunto de las operaciones – que no son visibles en la superficie textual, pero que dejan en cambio huellas que permiten plantear hipótesis sobre relaciones operativas subyacentes- que nos permiten calificar ese texto de tal manera aunque no nos de risa o nos parezca mal construido para los efectos que pretende causar. Describir la dimensión ideológica del humor nos permite describir el modo en que dichas operaciones (aquellas que buscan provocar tales efectos) están determinadas por las condiciones sociales de producción de ese discurso.

Lo ideológico no tiene nada que ver con la problemática de lo verdadero y lo falso, ni tampoco con nociones tales como ocultación, falsa conciencia o deformación de lo “real”. En nuestras sociedades no existen discursos que se

---

<sup>25</sup> “La distinción entre un conjunto significativo y sus condiciones de producción es de orden metodológico-epistemológico: no implica concebir la sociedad misma como dividida en instancias” (Verón 2004: 46).

produzcan fuera de ciertas condiciones económicas, sociales, políticas e institucionales determinadas (Verón 2004: 45).

Los discursos irrisorios constituyen un campo privilegiado para el estudio de lo ideológico, por diversas razones. Lo cual no quiere decir en absoluto que sean más o menos “ideológicos” que otros discursos. En primer lugar, sobre todo para el caso de los chistes, porque siendo su referente no un evento sino la lectura que de ese evento han realizado diarios, televisión y revistas, resulta más fácil distinguir en ellos las operaciones ideológicas que los constituyen. En segundo lugar, los discursos irrisorios suelen activar (en el caso de lo cómico) o incluso denunciar y hasta desactivar (en el caso de lo humorístico), presupuestos, reglas, normas, estereotipos, preconstruidos culturales, etc. Por lo cual suelen facilitar la tarea del analista que usualmente iría a buscarlos en el nivel “profundo” de un discurso, escondidos en algunos gestos mínimos. En tercer lugar, porque *los discursos irrisorios actúan generalmente como “aparatos de lectura” de otros discursos*. Por todas estas razones, sin embargo, pueden también ser profundamente engañosos.

Pero analizar la dimensión ideológica implica, también, describir el modo en que el discurso finalmente producido, interactúa con la o las ideologías, con la o las formaciones ideológicas en que ese discurso se manifiesta. La función del concepto no-teórico de la o las ideologías es la de “poner orden en la percepción de los actores sociales, respecto de una diversidad de cosas que tienen que ver con el sentido” (Verón 2004: 44). Quien estudia los discursos sociales debe habérselas también con las ideologías, sabiendo de antemano que la descripción de una ideología se da siempre en el interior de otra ideología, y que “la existencia social, histórica, de estos objetos no es ajena al hecho (también social e histórico) de reconocerlos como tales” (Verón 2004: 44; véase también nota 24).

Aquí cobra especial relevancia la diferenciación entre lo cómico y lo humorístico en la que haremos hincapié en el próximo capítulo. Intentaremos demostrar cómo estas dos diferentes modalidades del decir se diferencian por su relación con las condiciones de producción en su nivel más elemental y primario.

## **INTERDISCURSO**

La interdiscursividad es uno de los conceptos capitales de los estudios discursivos, dado que no se pueden concebir los discursos sino en relación a otros discursos, “en el interior de una red, extremadamente compleja, de interdeterminaciones” (Verón 2004: 54). En la obra de Pêcheux, dicha noción aparece en una primera instancia relacionada con la *teoría de*

*los dos olvidos*<sup>26</sup> (Pêcheux [1975] 1978 y [1975] 1990, Pêcheux y Fuchs 1975) y más adelante con la de *acontecimiento* y *memoria discursiva* ([1983] 1990a; [1983] 1990b). Esta primera aproximación entiende al interdiscurso como “el exterior específico de un proceso discursivo dado [...] es decir, los procesos que intervienen en la constitución y organización de este último” (Pêcheux [1975] 1978: 251). El interdiscurso, por lo tanto constituye y a la vez bordea una Formación Discursiva, se distingue, por lo tanto, del espacio enunciativo de la zona de olvido n° 2.

En las primeras formulaciones de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso de 1969, ya se supone la existencia de un dominio de lo “ya dicho” pero sería todavía analizable y aprehensible (aunque Pêcheux plantea la idea de una exterioridad al discurso que es sin embargo constitutiva de éste; véase Glozman y Monteiro 2010). Interdiscurso, por lo tanto, no puede lisa y llanamente asimilarse al intertexto como en Maingueneau 2008: “el interdiscurso es al discurso lo que el intertexto es al texto” (Maingueneau 2008: 63) no por lo menos en los términos de Pêcheux para quien de ninguna manera se podría articular una proposición del modo “X es el interdiscurso de Y”.

### IMAGINARIO [SOCIO-DISCURSIVO]

El concepto de “imaginario social” ha tenido una larga trayectoria en las ciencias humanas y es —como muchos de los términos que nos hemos propuesto discutir— lugar de innumerables malentendidos. Numerosos teóricos utilizan la noción de **\*imaginario** como si éste fuera una suerte de repertorio de imágenes accesibles a cualquiera que quiera echar mano de ellas y reconocibles como tales por los participantes de una comunidad discursiva por la cual circulan. Pero un **\*imaginario**, en el sentido que le daremos aquí, es algo mucho más complejo.

La noción de *imaginario socio-discursivo*, acuñada por el Análisis del Discurso, quiere dar cuenta de un conjunto de saberes derivado de las representaciones sociales que construyen la realidad como universo de sentido siguiendo algún principio de coherencia. El *imaginario socio-discursivo* interpreta la realidad y la hace entrar en un universo de significaciones. Tales imaginarios son identificados por enunciados lingüísticos que circulan en el interior de un

---

<sup>26</sup> Los dos olvidos son para Pêcheux “inherentes al discurso”. En el olvido n° 2 el sujeto hablante “selecciona” enunciados, formas o secuencias dentro del campo de lo reformulable, es el terreno de “libertad” del sujeto. El olvido n° 1, en cambio, remite al dominio “exterior” y “anterior” que determina una Formación Discursiva, y aparece allí como lo “impensado” y por lo tanto, como evidente y eterno. El interdiscurso se localiza en este primer olvido.

grupo social, que conllevan núcleos semánticos de cierta estabilidad, y que llegan a instituirse como normas de referencia por los miembros de dicho grupo, de allí su carácter socio-discursivo (Charaudeau, 2006). Según Baczko (1991) a través del estudio de los imaginarios sociales es posible comprender mejor el ejercicio del poder, ya que *la imaginación ha estado en el poder desde siempre*, dado que ningún poder puede prescindir de representaciones colectivas, inscriptas en el ámbito de lo imaginario y de lo simbólico. El imaginario no se confunde con algo ilusorio, con un mero adorno, sino que es al contrario, una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva.

Ya en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* Marx señalaba la importancia de los “sueños colectivos” en relación con los períodos revolucionarios, sólo para restringir de inmediato su alcance confinando el papel de la imaginación al nivel de lo ilusorio<sup>27</sup>. Sin embargo, en el comienzo de *El Capital* al describir las relaciones de intercambio inherentes a cualquier sociedad de mercado, Marx descubre que es necesario que la mercancía aparezca a su propietario como aquello que no es, como soporte de valor, susceptible de ser cambiada por cualquier otra mercancía (pensar cuántas gallinas vale una vaca, por ejemplo). La organización de un imaginario social correspondiente a dichas prácticas de intercambio no trae como consecuencia una ocultación de la verdad, sino que es un elemento fundamental del desarrollo de las fuerzas productivas. aunque los sueños políticos puedan cumplir una función de ocultación y son, por lo tanto, susceptibles de crítica científica, queda para los imaginarios sociales el papel no sólo de regular los intercambios en las sociedades de mercado, sino que incluso al imaginario revolucionario le cabe la función, que Marx califica

---

<sup>27</sup> “Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con las que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal” (Marx [1852] 1971). Así como el estudiante que aprende una lengua nueva necesita traducirla en su mente a la lengua nativa, los hombres que hacen las revoluciones de sus tiempos necesitan investirse del ropaje de aquello que previamente conocen, pero, agrega Marx: “sólo se asimila el espíritu del nuevo idioma y sólo se es capaz de expresarse libremente en él cuando se mueve dentro de él sin reminiscencias y olvida en él su lengua natal.” Una vez atravesadas las circunstancias históricas, el viejo ropaje es reemplazado por uno nuevo, y una vez alcanzadas las metas “Locke puede reemplazar a Habacuc” (Marx [1852] 1971).

como poética, de magnificar las tareas y exaltar las pasiones, permitiendo así a los hombres transformar sus condiciones reales (Ansart 1989)<sup>28</sup>.

Esta idea sería posteriormente radicalizada en la obra de Cornelius Castoriadis para quien el imaginario ya no puede confundirse con un catálogo de sueños colectivos que puestos en relación unos a otros en un sistema de representaciones serían constitutivos de una **\*cultura** [la cultura “captura” y pone en funcionamiento dichos espectros, les da una función, un uso, los vuelve corpóreos y así acaba por neutralizar toda su potencialidad de sentidos] ni con una dimensión “ilusoria” que resolvería fantasmáticamente las contradicciones del mundo real [porque de hecho esas contradicciones no habrían sido previamente posibles sin lo imaginario (Castoriadis 2007: 213-215 en nota al pie]. “Lo imaginario del que hablo” –dice él, lo que va a llamar luego “imaginario radical” -no es imagen *de* alguna cosa; sino “creación incesante y esencialmente indeterminada (social, histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes” y es sólo a partir de éstas formas, figuras o imágenes que “puede tratarse de «algo». Lo que llamamos «realidad» y «racionalidad» son obras de esta creación” (Castoriadis 2007: 12). Se encuentran aquí, por lo tanto, dos sentidos del término que se complementan mutuamente: la de lo imaginario como espacio de la imaginación social, como lugar de la posibilidad de todo lo posible, probable e improbable; frente al de lo *imaginario efectivo* como lugar de lo ya imaginado en el que se sustentan las significaciones sociales (Castoriadis 2007, ver también Stavrakakis 2010: 55-84).

## OBJETO DISCURSIVO

Las formas discursivas en las que aparecen los objetos del discurso son siempre determinadas (históricamente, socialmente, ideológicamente):

Estos objetos tendrían la propiedad de ser al mismo tiempo idénticos a sí mismos y diferentes de ellos mismos, es decir, ellos existen como unidad dividida, susceptible de inscribirse en uno u otro efecto coyuntural políticamente sobredeterminado [...] Esto supone que no hay, inicialmente,

---

<sup>28</sup> Aunque es en los períodos revolucionarios cuando se revela con más fuerza el papel de los sueños colectivos, dado que estos imponen a cada clase social un comportamiento nuevo, de modo que “se ve necesariamente llevada a darse una expresión, a formular un lenguaje mediante el cual enunciará sus objetivos” (Ansart 1989: 81). Marx no dice, de hecho, que la revolución proletaria deba realizarse sin sueños ni imaginario; simplemente dice que “La revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir” (Marx [1852] 1971).

una estructura sémica del objeto y en seguida diversas aplicaciones de esta estructura en una u otra situación; se asume que la referencia discursiva del objeto es construida en el interior de formaciones discursivas (técnicas, morales, políticas, etc...) que combinan sus efectos con los efectos del interdiscurso (Pêcheux 2011: 151-158. Citado en Zoppi Fontana 2013: 4).

Dicho en otros términos:

El objeto mismo es fuerza, expresión de una fuerza [...] aparición de una fuerza [...] La historia de una cosa es la coexistencia de fuerzas que luchan para apoderarse de ella. Un mismo objeto, un mismo fenómeno, cambia de sentido según la fuerza que se lo apropia [...] Una cosa tiene tanto sentido como fuerzas capaces de apoderarse de ella haya (Deleuze 1962: 81).

Aunque no deben confundirse con el *Objeto* de Peirce, perteneciente al plano de la primeridad, dichos objetos también pueden reconocerse como sistemas de representaciones que no siempre se encuentran de manera visible en un texto: “En el transcurso del análisis inevitablemente el analista tiende a postular el funcionamiento de **\*operaciones** que no están atestiguadas en los textos en los cuales trabaja [...] Es por ello que siempre se postulan hipótesis sobre *sistemas de representaciones*. Al no estar atestiguadas por operadores en la superficie textual las representaciones tienen una condición particular [...] y no forman parte, estrictamente hablando, de las gramáticas [de producción o de reconocimiento]” (Verón 2004: 58). Aunque las hipótesis sobre dichos sistemas deben necesariamente justificarse mediante el análisis de operaciones. “Al ser los sujetos los mediadores entre condiciones productivas y proceso productivo, se postula pues que ellos son los soportes de las representaciones” (Verón 2004: 58).

## OPERACIONES

“Cuando se analizan los discursos se describen operaciones” (Verón 2004: 51). Una superficie discursiva está compuesta por marcas. “Esas marcas pueden interpretarse como *huellas* de operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso [...] de modo que las operaciones mismas no son visibles en la superficie textual: deben reconstruirse (o postularse) partiendo de las marcas de superficie” (Verón 2004: 51). Una marca, por otro lado, puede ser la huella de varias operaciones simultáneas. O encontrarse en cualquier tipo de materia significativa, incluso en la relación entre materias significantes, como en la relación que se establece (o no) entre imagen y texto lingüístico. Verón describe a las operaciones como relaciones entre *operadores* y *operandos*,



pudiendo los segundos estar ausentes (no encarnar una marca) del texto considerado. “El *operando* puede estar ausente del texto que se analiza: puede identificarse como marca en otro texto, o bien corresponder sencillamente al orden del imaginario social” (Verón 2004: 52).

## SENTIDO

El concepto de lo **\*ideológico** está estrechamente conectado, en la teoría de los discursos sociales, con la dimensión del poder de los discursos: “el término “poder” designa el sistema de relaciones entre un discurso y sus condiciones sociales de reconocimiento” (Verón 2004: 47). ¿Cómo estudiar estas relaciones? A través de otros discursos. El poder de un discurso puede estudiarse únicamente en otro discurso que es su “efecto”. Los efectos de una producción de sentido, siempre son otra producción de sentido. Ahora bien, “un discurso nunca produce un efecto y solo uno; dibuja, por el contrario, un campo de efectos posibles” (Verón 2004: 66). Reducir, por lo tanto, “la enunciación únicamente a la producción y el enunciador al hablante es, al fin de cuentas, no comprender que el enunciado *no tiene sentido* sin una doble intención de significación en los enunciadores respectivos” (Culioli 2010: 176-177). Enunciador y co-enunciador actúan simultáneamente como emisor y receptor en el momento mismo en que el enunciado se está produciendo.

## TEXTO

El concepto de **\*discurso** se considera teórico por oposición al concepto puramente descriptivo de **\*texto**. “Texto designa así, para nosotros, en el plano empírico, esos objetos concretos que extraemos del flujo de circulación de sentido y que tomamos como punto de partida para *producir* el concepto de discurso” (Verón 2004: 56).

Todo texto es un conjunto heterogéneo, que dispara –por así decirlo– un haz de lecturas posibles “situado en el entrecruzamiento de una pluralidad de «causalidades» diferentes, es decir, lugar de manifestaciones de una pluralidad de órdenes de determinación” (Verón 2004: 56). No es, por lo tanto, necesariamente un trozo de lenguaje, dado que puede ser el entramado de una multiplicidad de materialidades distintas. La palabra “texto” es por lo tanto, como su nombre lo indica, un tipo de metáfora que designa a la vez una serie de elementos y sus relaciones –que podrían o no ser identificados como “signos” por los usuarios. Ya hemos visto al final de 1.1.2 un esbozo de crítica a la noción de signo –en el marco de una crítica a la idea de que los límites entre unos y otros sistemas semióticos (visual, lingüístico, auditivo) son claramente distinguibles entre sí. Paolo Fabbri afirma que no se debe uno desembarazar así como así de la noción de signo (ni parece que además sea

posible), sino que se lo debe pensar como un tipo de estrategia semiótica conformada a través de alguna clase de performance o acuerdo semiótico primario (como si dijéramos: “presta atención a esto, esto es lo que a ti te importa”). Otra de las formas de superar este obstáculo es sustituir la noción de signo por la de “marcadores”. Un “marcador” es el punto de intersección de operaciones subyacentes complejas a las que los usuarios no tenemos acceso. Ambas ideas (ambas estrategias de análisis) parecen poder complementarse mutuamente.

## TRANSFORMACIÓN

“Lo que sigue estando pendiente [...] es un desarrollo adecuado del concepto de traducción intersemiótica. Es un campo fecundo de investigación que prolonga lo más esencial del gesto semiótico: estudiar los recorridos del sentido a través de las sustancias de la expresión” (Fabbri 1998: 15). Nosotros nos ocuparemos de este y otros conceptos similares en la TERCERA PARTE de nuestra tesis bajo la nómina general de **\*transformaciones**. Esta noción resulta lo suficientemente amplia como para comprender las diversas operaciones que se ponen en juego en el reenvío de un discurso a otro (pero también de un signo a otro) en el intercambio discursivo: prácticas de traducción, transposición, parodia y reformulación discursiva (entre otras posibles). Como se precisará en su momento, tomamos dicha noción de los trabajos de Gerard Genette ([1981] 1989) y más especialmente del uso que hace de ella en sus *Mitológicas*, Claude Levi-Strauss (Levi-Strauss [1964] 1982, [1971] 2006. Véase también Verón 1996: 121-136, 2004: 27-38).

## 1.2 LA RISA: UN CASO PARTICULAR DE LA COMPRENSIÓN.

La comprensión –dicen- parece ser un caso particular del malentendido. No puede ser menos que un caso particular de la comprensión, uno muy especial y complejo, el que ocurre cuando decimos haber entendido un chiste o una broma (los cuales se fundan, a menudo, sobre presuntos malentendidos). Lo cómico no tendría lugar, como hemos visto en el capítulo precedente, en el interior de una lengua perfecta. Mucho menos el humor. Se requiere de un desfase. Un salto entre lo que se escribe y lo que se lee (o entre lo que se dice y lo que creemos oír). Por suerte -o por desgracia- las lenguas, como hemos demostrado, son “imperfectas” en muchos niveles.

De allí que la risa haya fascinado por igual a lingüistas, antropólogos, filósofos y psicólogos. Una gran parte de ellos pretendería explicar su existencia como una anomalía, una cierta falla del sistema. Otros renunciarían a explicar su existencia –ya sea por su naturaleza misteriosa, o de manera mucho más mundana, porque el intento de definir el humor, según Chesterton, daría cuenta de una total falta de sentido del humor. “[Humour] It is thus a term which not only refuses to be defined, but in a sense boasts of being indefinable; and it would commonly be regarded as a deficiency in humour to search for a definition of humour [con todo, como sería de esperar con Chesterton, planteada la paradoja, igual se lanza a definirlo]” (Chesterton [1938] 1964). Otra parte –entre la que nos incluimos- diría que muy por el contrario fenómenos como la risa son inherentes a la manera en que funciona el sentido, a nuestra forma de pensar e interpretar el mundo.

Lo cierto es que –parafraseando a Aristóteles- reír, se ríe de muchos modos. A lo largo de este capítulo revisaremos algunas teorías que a través de la historia han intentado dar cuenta de la risa, desde un punto de vista transdisciplinar. La historia de las ideas sobre lo irrisorio en occidente coincide en gran parte con la historia de la cultura occidental<sup>29</sup>. Comenzaremos por repasar algunos tópicos sobre el asunto, como la subdivisión de los fenómenos de la risa [1.2.1.1] o los tres tipos en los que parecen poder clasificarse las diferentes teorías sobre el humor y lo cómico [1.2.1.2]. Abordaremos muy brevemente las teorías sobre la risa en la antigüedad [1.2.1.3] prestando especial atención a la teoría de los humores [1.2.1.4], la Edad Media y el Renacimiento [1.2.1.5] para ocuparnos luego de la modernidad [1.2.1.6]. Repasaremos luego algunas aproximaciones que merecen especial atención, tales como las de Charles Baudelaire [1.2.1.7], Luigi Pirandello [1.2.1.8], Henry Bergson [1.2.1.9] y Sigmund Freud [1.2.1.10], pasando por el estudio de Bajtin sobre la

---

<sup>29</sup> Algunos otros repasos sobre la historia de los estudios sobre lo irrisorio puede encontrarse en Keith-Spiegel (1972), Morreall (1983;1987), Raskin (1985) y Attardo (1994).

obra de Rabelais [1.2.1.11] para finalizar en el segundo punto [1.2.2] con una ojeada hacia algunas teorías lingüísticas y discursivas sobre el humor y lo cómico.

Uno de los aspectos más problemáticos en torno a las investigaciones sobre los fenómenos que atañen a la risa lo constituye la indeterminación léxica que parecer ser característica del campo. Esta indeterminación se encuentra motivada por la interdisciplinariedad en la que ahondan todas aquellas aproximaciones, discursivas o no, que intentan dar cuenta de las particularidades del humor o lo cómico. Nuestra estrategia consistirá, por lo tanto, en aclarar un poco el panorama.

### 1.2.1 Breve historia de las ideas sobre la risa.

No hay que llegar hasta Chesterton para encontrar la afirmación de que sobre aquello que es la risa poco se puede decir. Hacia atrás y hacia delante, la idea de que el humor es “misterioso” o “indefinible” retorna una y otra vez. Ya Platón en el *Filebo* (48a-b) hace decir a Sócrates que el sentimiento que nuestra alma experimenta en las comedias es algo “oscuro” [σκοτεινός], nada fácil de comprender [οὐ ῥάδιον συννοεῖν]. Cicerón, por su parte, burlándose de quienes aseguran saber algo sobre la risa, dice que él por lo menos no lo tiene claro. En todo caso, afirma, habría que preguntarle a Demócrito (*De oratore*, II, 57). También Quintiliano, siguiendo a su maestro, dice que es muy difícil saber de dónde sale y cómo se llega hasta ella. Asegura además que si quisiéramos “examinar todas sus especies” trabajaríamos en vano [Unde autem concilietur risus et quibus ex locis peti soleat, difficillimum dicere. Nam si species omnes persequi velimus, nec modum reperiemus et frustra laborabimus]. Mucho más acá, Peter Berger afirma que se trata del “secreto más recóndito de la existencia”. Lo cómico, agrega, “por su naturaleza fugaz, solo se puede abordar de manera circumspecta e indirecta a la vez” (Berger 1989: 11)<sup>30</sup>. Y un poco más adelante: “Es preciso tener mucho, muchísimo cuidado o se desintegrará ante nuestros propios ojos. No es posible abordarlo directamente, sino que hay que dar vueltas y más vueltas circundándolo una y otra vez” (Berger 1989: 11)<sup>31</sup>. La cuestión, en todo caso, para

---

<sup>30</sup> “Si mis intuiciones sobre lo cómico son acertadas, si pudiera llegar a decir: esto es *lo que es*, habría desentrañado el secreto más recóndito de la existencia” (Berger 1989: 11). En *Inside Jokes* de Matthew Hurley, Daniel Dennett y Reginald Adams –una de las más recientes teorías del humor desde una perspectiva evolucionista/neuro-computacional- encontramos un punto de vista similar: no sólo en cuanto a que, según los autores, su teoría demuestra por qué es extremadamente difícil que alguien descubra alguna vez qué es exactamente el humor, sino en cuanto a que, para ellos, es un alivio que así sea. (Hurley, Dennet y Adams 2011).

<sup>31</sup> Algo parecido afirma Bergson en una adenda a la edición de *La Risa* de 1924: no se trata de trazar

una historia de las ideas sobre lo cómico (aunque sea breve), es saber si estamos hablando de la misma cosa.

### 1.2.1.1 – Subdivisión de los fenómenos de la risa.

Un primer problema lo constituye, en este sentido, el de la subdivisión de los fenómenos que atañen a la risa. Attardo (1994) opina, por ejemplo, que así como el humor es imposible de definir *a priori*, lo mismo puede decirse de sus divisiones internas. Sinicropi (1981), por el contrario, afirma que poseer un definición de lo irrisorio y sus categorías es indispensable para un abordaje riguroso del tema y nos alerta contra quienes toman fenómenos tributarios de lo cómico como sinónimos de lo cómico mismo. Así sucede cuando se dice que es “paródico” o “satírico” cualquier texto irrisorio, sea cual sea su naturaleza.

Cicerón tiene para con los teóricos de la risa una acusación un poco más grave que la de no saber lo que dicen: la de ser aburridos. Esto es lo que ha llevado a algunos a descartar todo intento de discriminar las diferentes especies de la risa (aunque ello formara parte del programa de investigación del *De Oratore*). Georges Minois, en su *Histoire du rire et de la dérision* califica de “ubuescas” [por Ubu Rey, claro] las discusiones de los especialistas a propósito del uso de la palabra “humor” y aclara: “Digámoslo de una vez por todas: el humor no tiene para nosotros ni patria ni edad. Adopta formas diferentes, pero un campesino egipcio del Imperio Medio puede haber tenido un sentido del humor tan desarrollado como el de Oscar Wilde” [“Disons le tout-net: pour nous, l’humour n’a ni âge ni patrie. Il prend des formes différentes, mais un paysan égyptien du Moyen Empire peut très bien avoir un sens de l’humour aussi développé qu’Oscar Wilde” (Minois 2000)]<sup>32</sup>.

---

un círculo (perímetro cerrado), intentando verificar que la mayor parte de los fenómenos queden incluidos en su interior y rechazando el resto por no cumplir la regla. Se trata de dar un abrazo (perímetro abierto), incorporando en un solo movimiento aquello que cumple con ciertas condiciones, demorándose el tiempo suficiente para abrazar también todo lo que no había sido abarcado por el estudioso en primer lugar (Bergson [1924] 2002; Traversa 2005a y 2005b).

<sup>32</sup> Lo cual nos lleva a considerar otro problema: el de la supuesta universalidad de la risa. Al respecto Peter Berger afirma: “El humor –o sea, la capacidad de percibir algo como gracioso- es universal; no existe ninguna cultura humana que carezca de él. Al mismo tiempo, lo que la gente considera gracioso y lo que hacen para suscitar respuesta humorísticas, varía enormemente de una época a otra y de una sociedad a otra” (Berger 1998: 11).

Uno de estas distinciones, especialmente relevante para nuestro trabajo, es justamente la diferenciación entre lo cómico y lo humorístico o entre el humor y lo cómico. La discusión sobre la legitimidad o no de tal distinción tiene una larga historia (véase por ejemplo, Steimberg 2001 o Attardo 1994); con enérgicos argumentos a favor y en contra. Bajtin ([1941] 2003), Pirandello ([1908] 1994) o Freud ([1905] 1990, [1927] 1991) por un lado, sostienen que el humor es una especie particular dentro del campo más general de lo cómico. Berger, por su parte, opina que “lo cómico” es el correlato objetivo del humor, que sería la capacidad subjetiva. (Berger 1998: 11). En Attardo (1994) se argumenta que no hay ningún criterio que nos permita distinguirlos. No contribuye en absoluto a clarificar las cosas el hecho de que en la actualidad, en el habla cotidiana e incluso en el área profesional, “humor” o “humorismo” funcionen como sinónimos de “cómico” y que se llame “humoristas” a todos los comediantes o viceversa.

Nosotros seguiremos a Pollock (2003), Steimberg (2001) y Traversa (2005, 2009) -entre otros- argumentando que el humor y lo cómico son dos especies diferentes dentro del dominio más general de lo irrisorio y que pueden ser claramente distinguidos sobre la base de las relaciones que establecen con sus condiciones sociales de producción y reconocimiento y sobre la posición que adopta el sujeto de enunciación en uno y otro (véase 1.3.3). Utilizaremos, sin embargo, de cuando en cuando, las palabras “humorismo” y “humorista”, no sin cierta precaución y a título meramente expositivo, para referirnos al caso específico de los profesionales de la risa, como pueden serlo Fontanarrosa, los hermanos Marx o Tato Bores.

La mayoría de los intentos por explicar lo cómico parecen utilizar el fenómeno de la carcajada como criterio general de definición. Bergson, entre otros, considera que “risa” (*rire*) y “cómico” (*comique*) son términos intercambiables, como lo demuestra el título de su libro *Le rire: essai sur la signification du comique* ([1900, 1924] 2002). Del mismo modo, Piddington afirma que muchos investigadores fracasan al confundir la risa misma con el fenómeno de lo ridículo [“Very many writers on the subject of laughter (...) have failed to recognize the distinction between the two [ludicrous and laughter]” (Piddington 1933: 87, citado en Attardo 1994: 10)]. Sin embargo, como hace notar Attardo, él mismo confunde los términos más adelante: “In our analysis of the ludicrous we considered simple and even crude example of laughter-provoking situations” (Piddington 1933: 140 citado en Attardo 1994: 10). Por su parte Aubouin (1948: 13) propone distinguir entre una risa de origen fisiológico y otra de origen intelectual [Para una mayor discusión sobre la identificación entre la risa y lo cómico véase Keith-Spiegel (1972: 37-39), Olbrechts-Tyteca (1974) y Attardo (1994: 10-13)].

Olbrechts-Tyteca (1974) argumenta en contra del uso de la risa como parámetro de verificación del humor o lo cómico (ella lo llama “cómico” a secas y no distingue entre uno y otro) debido a que, entre otras razones, las causas de la risa pueden ser múltiples y variadas (por ejemplo, se puede provocar la hilaridad a través del uso de pentotal u otras sustancias alucinógenas). Además, se sabe que la risa no siempre tiene el significado que nosotros atribuimos a la risa humorística (aquí cita el fenómeno de la risa ritual, el cual sin embargo, ha sido considerado por muchos estudiosos como una parte fundamental del problema, por decirlo de alguna manera) o que la risa no siempre es proporcional a la intensidad del humor. Aubouin hace notar (en un texto de 1948) que por lo general se nos enseña a contener nuestros impulsos y a no dejarnos arrebatados por la carcajada. Puede que los tiempos sean ya otros, pero creo que, muy por el contrario, no reírse cuando se nos cuenta un chiste es en realidad señal de falta de educación o animosidad para quien lo cuenta (en la época del texto de Aubouin tanto como en la nuestra). Finalmente, se sabe que el humor provoca a veces más bien una sonrisa cómplice que una carcajada y no está claro que la sonrisa sea una forma atenuada de la risa (sonreír es un gesto voluntario, mientras que la risa auténtica parece ser un acto reflejo, véase por ejemplo Keith-Spiegel 1972: 40).

En general, parece que la confusión persiste no tanto en cuanto al origen de la risa (biológica o intelectual) como entre su significado, como proceso físico/fisiológico o como hecho cultural, es decir, *como efecto de sentido*. La mayoría de las sociedades humanas (al parecer todas) atribuimos cierta relevancia cultural al hecho de que reímos. Al observar la risa de un bebé o la sonrisa de un camello, nosotros los adultos, le otorgamos una significación que a su vez el bebé tomará como propia con el paso del tiempo (no sucederá lo mismo con el camello, hemos de creer). Es con la voluntad de provocar este efecto que construimos ciertos discursos, orientados a tal fin. La epidemia de risa histérica desatada en Tanzania en 1962<sup>33</sup> o los efectos del gas nitroso sobre el organismo, no son equivalentes a las risas que se desatan en el teatro o ante la contemplación de una caricatura. Lo cual no significa que no haya relaciones más o menos complejas entre unos hechos y otros. Es sobre esta significación y sus implicaciones en la cultura que nos interrogamos en estas páginas. Si esa risa es de hecho “benigna”, “saludable”, “maligna” o “redentora”, es algo cuya discusión quedará para más adelante.

---

<sup>33</sup> El 30 de enero de 1962, una epidemia de risa contagiosa se desató sobre una población de la costa oeste del lago Victoria en Tanzania. Por bizarro que parezca, el hecho ha sido documentado y comprobado de manera más o menos fehaciente. La lectura de este episodio por parte de los medios de comunicación internacionales es interesante para nosotros, no así sus causas efectivas (véase por ejemplo Rankin 1963 o Hempelmann 2007).

### 1.2.1.2 – Tipos de teoría sobre el humor y lo cómico.

Ya en 1956 Edmund Bergler en *Laughter and the sense of Humor* enumera más de ochenta teorías sobre la risa y sus orígenes y la lista no ha hecho más que crecer desde entonces (aunque en rigor, muy pocas podrían calificarse realmente como “teorías”). Por lo general, la bibliografía sobre la risa y sus efectos consta casi exclusivamente de trabajos algo marginales en la obra general de sus autores. Lo cual no es necesariamente bueno, ni malo. Aunque no deja de ser cierto que si comparamos el grueso de la literatura que se ha escrito sobre lo cómico y sus especies con todo aquello que se ha escrito sobre lo trágico y la tragedia, la desproporción es bastante considerable; con todo, aún tomando solo aquellas obras que intentan decir algo sobre lo cómico de manera general, resultaría imposible para una sola persona, abarcar aunque más no sea aquello que se ha escrito en los últimos cincuenta años<sup>34</sup>.

Las teorías de la risa suelen clasificarse en tres grandes áreas:

- 1 – Teorías de Incongruencia o Contraste.
- 2 – Teorías de Superioridad.
- 3 – Teorías de Alivio o Sublimación.

Esta clasificación es algo reduccionista, dado que muy pocas investigaciones se centran en sólo uno de estos aspectos, pero nos resultará bastante útil a título expositivo<sup>35</sup>.

Los autores del primer grupo proponen que la risa surge ante la percepción de algún tipo de incongruencia que transgrede nuestros patrones mentales y expectativas (Attardo 1994:

---

<sup>34</sup> Para complicar un poco más las cosas, las contribuciones a los estudios sobre el humor provienen de los más diversos campos: psicología, antropología, sociología, etnología, etología, matemáticas, filosofía, filología, literatura, educación, lingüística, semiótica. Attardo concluye: “Es por todos reconocido que la investigación sobre el humor es un campo necesariamente interdisciplinario, y sus principales problemas se comprenden mejor si se consideran contribuciones provenientes de distintas áreas” [“It is widely recognized that humor research is an interdisciplinary field and that its central problems are better understood if one takes into account diverse contributions that come from a variety of fields and subfields” (Attardo 1994: 15)].

<sup>35</sup> En *Inside Jokes* se citan ocho clases diferentes de teorías: biológicas, de juego, de superioridad, de alivio, de incongruencia-resolución y de sorpresa; cada una de las cuales, dicen los autores, enfatiza una capacidad diferente del humor (Hurley, Dennet y Adams 2011: 37).



47-49, Morreal 2013, 1987: 45-64)<sup>36</sup>. Kant, Schopenhauer y Kierkegaard, entre otros, pueden ser incluidos en este grupo. Las teorías de la risa como percepción de una incongruencia o contraste, sin embargo, pueden rastrearse hasta el renacimiento –por ejemplo en Madius (Attardo 1994: 37-39)- o incluso antes. Aunque Aristóteles no utiliza el término afirma en *Retórica* (III, 11, 1412 b) que una forma de causar la risa en el auditorio es crear una expectativa y luego defraudarla. También Cicerón en *De Oratore* (II, 63) afirma que el tipo de chiste más común es aquél en el que se espera una cosa y se dice otra<sup>37</sup>.

El primero en utilizar explícitamente la palabra “incongruencia” fue el filósofo escocés James Beattie (1735-1803). En su “Essay on Laughter and Ludicrous Composition” (1779) asegura que al ver algo gracioso, nuestra risa “seems to arise from the view of things incongruous united in the same assemblage” (Beattie 1779: 318). La risa sobreviene cuando observamos “dos o más elementos o circunstancias incoherentes, inadecuados o incongruentes, reunidos en un objeto complejo o en un conjunto, o como si hubieran adquirido una suerte de relación mutua por la forma particular en que nuestro mente los percibe” [“two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage, or as acquiring a sort of mutual relation from the peculiar manner in which the mind takes notice of them” (Beattie 1779: 318-320)].

Aunque esta clase de teorías son por lo general las más aceptadas, se ha de hacer notar que la percepción de la incongruencia no parece ser condición suficiente (ni necesaria) para

---

<sup>36</sup> Una definición de “incongruencia” puede encontrarse en McGhee: “Las nociones de congruencia e incongruencia da cuenta de las relaciones entre los componentes de un objeto, idea, acontecimiento, expectativas sociales, etc. Cuando la disposición de los elementos constitutivos de un acontecimiento es incompatible con los patrones normales o esperados, el acontecimiento es percibido como incongruente” [“The notion of congruity and incongruity refer to the relationships between components of an object, event, idea, social expectation, and so forth. When the arrangement of the constituent elements of an event is incompatible with the normal or expected pattern, the event is perceived as incongruous” (McGhee 1979: 6-7, la traducción es mía)].

<sup>37</sup> Este tipo de chiste es similar a una de las técnicas preferidas por los modernos comediantes de Stand-Up, quienes se refieren a ella bajo los términos de “set-up” y “punch-line”. La primera parte del chiste (set-up) dispone los elementos y crea una cierta expectativa. El remate (punch-line) destruye la expectativa y demuestra que era falsa: “en el lenguaje de la Teoría de la Incongruencia se diría que el final del chiste es incongruente con su comienzo” [“In the language of the Incongruity Theory, the joke's ending is incongruous with the beginning” (Morreal 2013, la traducción es mía)].

desatar la risa: cuando nuestras expectativas son defraudadas experimentamos también otros sentimientos como miedo, rabia o ansiedad. El mismo Beattie fue cuidadoso al puntualizar que la risa era sólo uno de entre las muchas posibles respuestas a dicha percepción.

Un tipo especial de incongruencia es la que se relaciona con la idea de “juego”, que cumple un papel muy importante en las teorías sobre el humor —especialmente en las teorías lingüísticas y discursivas (Véase Huizinga [1939] 2007 o Bateson 1953, 1972). Huizinga propone en su famoso texto que el juego se encuentra en los orígenes de toda cultura humana, empezando por el lenguaje. Resalta en su argumentación el carácter autónomo *sui generis* del juego. De hecho empieza por compararlo con la risa y con lo cómico, para insistir luego en que es distinto de ambos. Lo cierto es que tanto en uno como en otro nos encontramos con la misma paradoja: la de un sistema completamente abierto y a la vez, absolutamente regulado. Esta paradoja la trasladará Huizinga también a la cultura (véase la entrada **\*cultura** de nuestro diccionario).

Los autores del segundo grupo, por su parte, proponen que la risa surge de un sentimiento de superioridad en nosotros mismos frente a una persona u objeto. Esta idea se encuentra ya en Platón y en Aristóteles y se perpetuará luego en Descartes, en Hobbes (quien utiliza el término “gloria súbita” [“sudden glory”] para referirse a este sentimiento), y a comienzos del siglo XX, en Bergson y en Freud. Las teorías de superioridad u hostilidad, suelen despertar el malhumor de otros autores que prefieren enfatizar los aspectos positivos del humor y lo cómico. Por el contrario Baudelaire, Nietzsche, Breton, hacen hincapié en el aspecto satánico de la risa. La fastidiosa insistencia con que muchos estudios comienzan ponderando las virtudes positivas del humor hace pensar que aquellos tienen razón y que lo que se intenta es exorcizar un temor ya milenar.

En el espacio que le dedica en su *Leviathan*, Hobbes exalta la capacidad de la risa como herramienta de gobierno, como una forma de ejercer un poder sobre los otros. En este mismo plano se ubica la tradición del *castigat ridendo mores*, consagrada en la Comedia del Arte y más específicamente en el Arlequín de Dominique Biancolelli, que atribuye a lo cómico la función de orden moral de denunciar los vicios sociales y los comportamientos reprobables y por lo tanto, la posibilidad de su represión y corrección. Lo cómico, además “ha desempeñado tradicionalmente otra función represiva: la que certifica la incapacidad, ya sea por estupidez o por locura, para compartir los presupuestos y las coordenadas mentales del grupo” (Paduano y d’Angeli 2001: 12). Otros autores (entre ellos Jauss) han establecido una subdivisión entre una risa agresiva o exclusiva (el reírse-de) y una risa cohesiva e inclusiva (el reírse-con) (Jauss [1977] 1986, Attardo 1994: 50). Volveremos sobre

todo ello.

En cuanto al tercer grupo de teorías, sostienen que el placer humorístico deriva del alivio de ciertas tensiones psíquicas o de la liberación de inhibiciones, leyes y convenciones sociales. El primer autor en proponer una explicación semejante fue Lord Shaftesbury en su ensayo de 1709 “Sensus communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humor” (Shaftesbury [1709] 1999). El “alivio” o “descarga de tensión” [relief] en la teoría de Shaftesbury no es metafórico sino literal y se conecta con la teoría de los humores corporales (de la cual proviene de hecho la palabra) que según se creía, circulaban a través del cuerpo. Estos “espíritus humorales” [animal spirits] generaban una tensión en el interior de los nervios que podía liberarse a través del humor. La risa funcionaba entonces como una suerte de válvula de presión:

Los espíritus libres naturales de los hombres de ingenio, si son aprisionados o controlados, buscarán otros caminos para liberarse de sus cadenas; y tanto en lo ridículo, como en la imitación burlesca o en la bufonería, se hallarán encantados de darse rienda suelta, tomando venganza sobre sus captores [“The natural free spirits of ingenious men, if imprisoned or controlled, will find out other ways of motion to relieve themselves in their constraint; and whether it be in burlesque, mimicry, or buffoonery, they will be glad at any rate to vent themselves, and be revenged upon their constrainers (Shaftesbury [1709] 1999:34, la traducción es mía)].

Para Shaftesbury el “humor” es capaz de conducirnos al sentido común (*sensus communis*) a través del efecto de distanciamiento con el mismo (*dissensus communis*), que es exactamente lo que nosotros diremos de lo cómico (Shaftesbury no admite ni se plantea esta distinción). Al proyectar una imagen de mundo distinta de aquella a la cual irreflexivamente hemos acabado aferrándonos, nos revela la contingencia de nuestras prácticas morales y de las creencias con las cuales nos comprometemos.

La teoría del humor como “alivio” o liberación será retomada dos siglos más tarde de forma casi simultánea por Herbert Spencer [“The Physiology of Laughter” (Spencer 1860)] y Sigmund Freud. También la descripción de Bajtin sobre la cultura popular de la risa puede interpretarse como sublimación social de los valores impuestos por la cultura oficial<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Para un panorama general sobre otros partidarios de las teorías de alivio o sublimación véase Keith-Spiegel (1972: 10-13), Morreall (2013, 1987) y Raskin (1985: 38-40).

### 1.2.1.3 – Teorías de la risa en la antigüedad.

Como no podía ser de otra manera, la historia de las ideas sobre la risa en occidente comienza, de forma más o menos convencional, con Platón y Aristóteles. El primero hace convenir a Sócrates en el *Filebo* (48-50) en que la risa surge de una sensación mixta: dolor y placer se mezclan en el alma, tal y como en el acto de rascarse se mezclan en el cuerpo la molestia de la comezón y el placer de rascarse. Para seguir con la analogía caracteriza lo ridículo: se trata de una auto-carencia de conocimiento: la violación del precepto “Conócete a ti mismo”. Esta ignorancia es odiosa en los poderosos y en los débiles ridícula. Así, al reírnos de lo que hay de ridículo en nuestros amigos –algo, sin duda, moralmente reprochable- mezclamos placer y dolor (he aquí nuestra primera Teoría de la Superioridad).

En *República* 388e declara inconveniente que los guardianes del estado se entreguen a la risa “ya que, por lo común, cuando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta”. Es inaceptable, por lo tanto, “que se presente a hombres de valía dominados por la risa y mucho menos si se trata de dioses”. Debido a estas objeciones, Platón concluye que en el estado ideal, la risa debería ser controlada.

Aristóteles considera que lo risible, lo ridículo, es parte de lo feo [αἰσχρός]: “Lo risible es, en efecto, un error [ἀμάρτημά τι] o una torpeza que no provoca dolor ni resulta fatal, como se hace evidente en la máscara cómica, fea y contorsionada sin tormento” (*Poética*, 5, 1449 a). Aunque coincide parcialmente con Platón, reconoce el principio estético que subyace a la comedia (Piddington 1933: 153). Incluso observa que, a diferencia de la tragedia, sus orígenes son desconocidos “por el hecho de no haber sido tomada en serio desde el principio” [τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς] lo cual parece implicar que su historia, por ende, también merece ser considerada.

En la *Ética Nicomáquea* (1128 a) nos dice que aquellos hombres que abusan de lo ridículo en exceso son tenidos por individuos vulgares, payasos o tontos que buscan excitar la risa a cualquier precio, incluso al de provocar el dolor. [“Aquellos que se exceden en provocar la risa son considerados bufones o vulgares, pues procuran por todos los medios hacer reír y tienden más a provocar la risa que a decir cosas agradables o a no molestar al que es objeto de sus burlas”] Aquellos, sin embargo, que nunca dicen nada gracioso, son considerados malhumorados y aburridos. Los que, por otra parte, hacen bromas de buen gusto y en el momento adecuado, son tenidos por ingeniosos. Aristoteles llama a esta virtud “eutrapelia”. La *eutrapelia* otorga a los hombres el elemento de distensión necesario para la vida en común.

En *De Oratore* (II, 58-62), Cicerón, hablando por boca de Caius Julius Strabo, dice que sobre la risa hay que preguntarse cinco cosas: “unum, quid sit; alterum, unde sit; tertium, sitne oratoris risum velle movere; quartum, quatenus; quintum, quae sint genera ridiculi”. Sobre el primero, como hemos mencionado, prefiere no detenerse “porque esto no tiene mayor importancia para nuestro discurso” [neque enim ad hunc sermonem hoc pertinet]. Su descripción de la risa, sin embargo, es particularmente elocuente:

En cuanto a lo primero, es decir, a lo que la risa misma es, y cómo se excita y mueve, y dónde reside y cómo estalla de repente sin que podamos contenerla, y de qué suerte se comunica a los costados, a la boca, a las venas, al rostro y a los ojos, averígüelo Demócrito. [Atque illud primum, quid sit ipse risus, quo pacto concitetur, ubi sit, quo modo existat atque ita repente erumpat, ut eum cupientes tenere nequeamus, et quo modo simul latera, os, venas, oculos, vultum occupet, viderit Democritus (II, 58)]

Sobre lo segundo opina –más o menos como Aristoteles- que el dominio de la risa es alguna fealdad moral o deformidad física [turpitudine et deformitate] pues siempre se reduce el chiste a señalar alguna cosa ridícula de manera no-ridícula [haec enim ridentur vel sola vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter]. Los puntos tercero y cuarto se detienen sobre la conveniencia de hacer y decir bromas. En el quinto punto se introduce la distinción entre humor “verbal” y “referencial”. En la terminología de Cicerón las bromas [facetiae] pueden ser “sobre lo dicho” [dicto] o sobre “las cosas” [re] (LIX, 240; 248)<sup>39</sup>.

Cicerón ha sido sin duda el precursor del humor político, tal y como lo entendemos en la actualidad, puesto que no sólo uso las armas de la risa para atacar a sus adversarios políticos, sino incluso para atacar a la política en sí misma. Quintiliano se siente incluso en el deber de disculpar a su maestro por sus bromas, según su punto de vista algo excesivas. Lo disculpa, sin embargo, por su genialidad.

---

<sup>39</sup> La cuestión también había sido previamente abordada por el autor del tratado conocido como *Tractatus Coislinianus*, un breve texto griego cuya importancia radica en que se cree que contiene un resumen del segundo libro de la poética de Aristóteles. El pasaje en cuestión dice que “La risa puede surgir tanto de las palabras como de los hechos” Janko (1984: 25). Esta distinción ha sido mucho más fecunda de lo que podría parecer a simple vista. Es retomada por Freud ([1905] 1990), Piddington (1933) o Todorov (1978) entre otros.

En las *Institutiones Oratoriae* retoma sus pasos para ponderar las virtudes de la risa en relación con su uso instrumental en el arte de la oratoria. La risa acerca al auditorio al orador y lo distancia del objeto del que hace burla. Pero ese distanciamiento es peligroso: pues al oponerse a la seriedad de la acusación, lo distancia de la acusación misma, lo cual puede resultar perjudicial para la finalidad buscada. al provocar la risa del juez desvanece los sentimientos de tristeza y permite incluso reanimar la atención hacia los hechos narrados. Aunque propia de bufones [scurris], de los graciosos de comedia [mimis], de arlequines y tontos tiene sin embargo un cierto poder avasallador al que no se le puede hacer resistencia [Cum videatur autem res levis et quae ab scurris, mimis, insipientibus denique saepe moveatur, tamen habet vim nescio an imperiosissimam, mira quaedam in eo videtur fuiste urbanitas (Libro VI, cap. III, 8)]. La risa estalla con frecuencia –dice– aún cuando no queramos, y no sólo arranca por fuerza el testimonio de nuestro semblante y voz, sino que con su vehemencia nos sacude el cuerpo entero.

#### 1.2.1.4 – La teoría de los humores y las dos locuras de los hombres.

Un capítulo importante sobre la historia de la risa en la antigüedad lo constituye la confluencia, hacia el siglo IV a.C. de la teoría de los humores corporales y el de una cierta propensión o estado de ánimo que llegará hasta nosotros con el nombre de melancolía. De entre los cuatro humores corporales [los otros tres son la sangre, la flema y la bilis amarilla] la bilis negra o *melancholia* es aquél al que se le atribuye la capacidad de perturbar las funciones del cerebro y las facultades del espíritu. Se le debe a Polibio, yerno de Hipócrates la distinción puramente ficticia entre bilis amarilla y negra que es de entre todos los humores enumerados por los antiguos, “el único al que la biología moderna le niega todo género de fe” (Pollock 2003: 17).

Según la tesis conjunta de Klibansky, Panofsky y Saxl ese rasgo de ingenio propiamente moderno que es el humorismo es un correlato de la melancolía (Klibansky, Panofsky, Saxl 2006). De allí se sigue que “todo intento por comprender el fenómeno del humor debe tomar en consideración el de la melancolía” (Pollock 2003: 10), inscripto en la etimología de la palabra “Humor” [*Humour* en inglés; *umorismo* en italiano; *humor* en alemán, con significados más o menos equivalentes. A excepción del francés, que distingue entre el humorismo propiamente dicho *humour* y el flujo corporal *humeur*, el resto de las lenguas europeas utilizan la misma palabra con tres significados distintos: aquél que la vincula con el campo semántico de la risa, el de cierta disposición o estado de ánimo (como en “buen humor” o “mal humor”) y el más arcaico de fluido corporal].

“Fue la filosofía aristotélica de la naturaleza la primera en unir la idea puramente clínica de

la melancolía y la concepción platónica del furor” (Klibansky, Panofsky, Saxl 2006: 41). Esa unión encontró expresión en la tesis paradójica de que no sólo los héroes trágicos como Áyax, Heracles y Belerofonte, sino todos los hombres realmente sobresalientes –hasta Sócrates y Platón- eran melancólicos. Esta idea encuentra su expresión más acabada en el famoso Problema XXX, falsamente atribuido a Aristóteles.

Quienquiera que fuese su autor, “trataba de comprender, y hasta cierto punto justificar, al hombre que era grande porque sus pasiones eran más violentas que las de los hombres vulgares, y porque, a despecho de esto, era lo bastante fuerte para alcanzar un equilibrio partiendo del exceso” (Klibansky, Panofsky y Saxl 2006: 61). Lo que distingue el carácter de aquél del resto de los seres humanos no es sólo cierta tendencia a caer en estados apáticos de temor y tristeza –que no son más características del melancólico que por ejemplo la inclinación a la lujuria, a la manía, al parloteo- sino la extrema movilidad de las alteraciones de su espíritu.

Uno de los textos más significativos en esta historia, lo constituye el *corpus* de cartas atribuidas a Hipócrates donde se narra el curioso episodio de la locura de Demócrito. Al parecer, preocupados por la salud de su ilustre ciudadano, los senadores de la ciudad de Abdera, consienten en convocar al médico de Cos. “La sabiduría que lo colma lo ha convertido en un enfermo” –dicen. Se olvida de realizar los gestos más sencillos de la vida, permanece despierto día y noche, canta en soledad, dice cosas inquietantes sobre el Hades y el infinito. Pero lo más perturbador es que *se ríe de todo*. Es este síntoma el que más inquieta a Hipócrates “su risa en toda ocasión tiene algo de malsano” –afirma- y el que le permite concluir que se halla aquejado de melancolía: “en ti obra la Bilis Negra”.

¿Por qué ríe tanto? La respuesta llega por obra del mismo Demócrito quien, en frecuentes raptos de inspiración divina escribe un tratado sobre el mismo mal que lo aqueja. “Río” –dice- “por un solo motivo, el hombre está lleno de locura”. La respuesta será capital para la evolución del tópico de la locura en la cultura occidental, y tendrá amplias repercusiones a partir del renacimiento. Se abre aquí el capítulo del *morosophos* del que tanto provecho sabrá sacar Erasmo.

Porque existen, en efecto, dos clases de locura, la de los hombres comunes, aquella que “desencadenan las Furias de los infiernos, cada vez que lanzan sus serpientes y siembran en el corazón de los mortales el ardor de la guerra, la sed inextinguible del oro, el amor deshonesto y culpable, el parricidio, el incesto, el sacrilegio” y aquella que afectaba a Demócrito: la cual emana de su alma “y es la cosa más deseable”. Nace cada vez que una dulce ilusión libera “el alma de sus penosa preocupaciones” (Pollock 2003: 22-23). La locura de Demócrito no disminuye sus facultades intelectuales y al contrario, es el resorte

de una lucidez sin par que le hace reír ante la demencia mundana de los hombres.

#### 1.2.1.5 – Teorías de la risa en la Edad Media y en el Renacimiento.

¿Cuál era la opinión que de la risa se tenía en la Edad Media? La posición de la iglesia dejaba margen a todas las posibilidades: desde el rechazo riguroso a la benévola tolerancia. Ya en Clemente de Alejandría (*Paidagogós*, II, cap. v) se encuentran detalladas disquisiciones sobre la risa. San Juan Crisóstomo afirmó que Cristo nunca había reído. San Benito ordenó a sus monjes: *Verba vana aut risu apta non loqui; risum multum aut excussum non amare*, pero por lo menos admitía una risa moderada. El movimiento espiritual del siglo XII trajo consigo nuevas discusiones sobre la licitud de la risa. ¿Pertenece la risa a la esencia del hombre? Cristo, que participó de la esencia humana, ¿llegó a reír alguna vez? Juan de Salisbury admite que de vez en cuando se ostente una *modesta hilaritas*. Los sabios podían asistir a espectáculos divertidos, mientras todo se hiciera con decencia. Los poemas martirológicos de Prudencio son un ejemplo de humor grotesco dentro del género poético religioso –San Lorenzo da muestras de un estupendo humor negro mientras arde en la parrilla– tanto en las *passiones* como en las vidas de santos hay elementos cómicos. “Los elementos humorísticos forman, pues, parte del estilo de las vidas de santos en la Edad Media; estaban implícitos en la materia misma, y podemos estar seguros de que el público los esperaba” (Curtius 1998: 609). Lo mismo puede decirse de la epopeya medieval: hay elementos cómicos en la *Chanson de Roland* y en el *Poema de Mio Cid*. “Deberemos concluir que la epopeya medieval tenía de suyo una tendencia a lo cómico, y que ésta no se debió a la intervención de juglares corrompidos” (Curtius 1998: 612).

Tomás de Aquino fue uno de los primeros en incluir la risa en la esfera del juego y de ver en ello un valor positivo. Siguiendo a Aristóteles, quien encontraba necesario, como hemos visto, ponderar un justo medio entre lo aburrido y lo excesivamente jocoso, retoma esta idea en tres artículos de su *Summa Theologiae* (2a2ae, Cuestión 168): “¿Puede haber alguna virtud que se ocupe del juego?” “¿Qué pecado hay en el exceso de juego?”, “¿Qué pecado hay en la carencia de juego?”.

Como ya hemos dicho anteriormente acerca de los sentimientos, el descanso del alma es placer. Por eso es necesario proporcionar algún remedio contra el cansancio del alma mediante algún placer, procurando un relajamiento en la tensión del espíritu [...] Aquellos dichos y hechos en los que no se busca sino el deleite del alma, se llaman diversiones o juegos. Por es necesario hacer uso de ellos de cuando en cuando para dar descanso al alma. Esto es lo que dice el Filósofo en el Libro IV de la Retórica. (2a2ae, Cuestión 168, Art. 2)



Bajo la sombra de Erasmo, las teorías humorales, de la risa, de la comedia y de la melancolía convergen en el renacimiento en la figura del loco. Es en esta época también donde la palabra humor adquiere su significado moderno. Así, arrogándose el nombre de Demócrito (y anunciando su intención de completar el tratado dejado en vilo por éste) Robert Burton hace confluir en su *Anatomy of Melancholy* la melancolía “científica” de los tratados literarios y la “poética” de las sátiras, alegorías y comedias. Allí se propone como primera tarea demostrar que todo el mundo está loco. Utilizando dos géneros característicos de la literatura carnavalesca la macarronea (una mezcla de latín y lenguaje vulgar) y el centón (composición basada en versos previamente escritos), el poema de Burton oscila “entre la exaltación y el abatimiento: las alegrías de la soledad alternan con las penas del aislamiento; la ensoñación con el remordimiento; la fantasía, con la pesadilla; el amor con los celos; el éxtasis, con la angustia” (Pollock 2003: 25). No nos extrañará encontrar entonces, siglos más tarde, en esta sucesión vertiginosa de estados contradictorios, un ritmo y una melodía propios de todo lo irrisorio. Una modalidad que comienza a confluir en este particular momento de la historia humana y que llega, por distintas vías, hasta este comienzo del milenio.

#### **1.2.1.6 – Teorías de la risa en la Edad Moderna.**

Al entrar en la Edad Moderna, las teorías sobre el humor, lo cómico y la risa, sin abandonar del todo las esferas de la filosofía y la estética comienzan lentamente a poner el foco en el terreno de la psicología, la sociología y la ciencia. La tesis de la excepción humana (a la que ya nos hemos referido brevemente en 1.1.3) entra en plena vigencia. Lo cómico y el humor van a surgir como contrapunto del orden racional y político que comienza a gestarse tanto en el campo de la emergencia de las nuevas ciencias, como en el de la constitución de las crecientes naciones europeas –dado que es a este territorio al que hemos restringido nuestra síntesis.

Son entonces reactivadas algunas de las antiguas aproximaciones al fenómeno. Lo cómico será entendido como herramienta de cohesión social, ya sea por exclusión o por inclusión (Teorías de Superioridad); o como percepción -placentera o desagradable- de un interrumpido estado de cosas dado (Teorías de Incongruencia o Contraste). Se ponen en funcionamiento, para explicar el humor, por un lado, teorías del orden de lo social, por el otro, teorías del orden de lo cognitivo. En el primer terreno se ubica, como hemos visto, Thomas Hobbes. Al igual que antes Platón o luego Freud, dejará asentado en su *Leviathan* ([1651] 1983) que “la pasión que da lugar a esos gestos llamados RISA” surge por la gloria súbita [sudden glory] causada “por algún súbito acto propio que complace, o por la

aprehensión de algo deformado en un otro, por comparación con lo cual hay súbita autoaprobación” (Hobbes 1983: 163). Afirma incluso que reírse en abundancia de los defectos de los otros “es un signo de pusilanimidad. Pues una de las labores propias de las grandes mentes es ayudar y liberar a otros del desdén, y compararse a sí mismos solamente con los más capaces” (Hobbes 1983: 13).

Por su parte Kant, apunta en la *Crítica del Juicio* ([1790] 1977: 177), aquello de que la risa es un tipo de afección que surge de la repentina transformación de una ansiosa espera en nada” ([1790] 1977: 240). Según Kant, es un efecto de verosimilitud el que organiza dicha tensión y la mantiene hasta el final, en un proceso dinámico de ocultación y revelación. El humor es una actitud del espíritu donde la incongruencia guarda cierta lógica: “todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante disposición de espíritu” ([1790] 1977: 177).

Es también en este comienzo de modernidad que se produce un fenómeno completamente nuevo (o casi) en el campo del humorismo: el del surgimiento, junto con la naciente prensa diaria, del oficio del humorista y por lo tanto de la práctica específica de eso que un poco más adelante denominaremos Discursos Irrisorios. Si bien el “oficio del humorista” había existido desde siempre (en el trabajo de los bufones de corte, juglares, payasos, actores cómicos, escritores de comedias) sólo con el advenimiento de los periódicos y “papeles de noticias” [sobre esta denominación véase Verón 2013: 219-220 en nota al pie] comienza a gestarse un proceso de profesionalización del humorismo específicamente circunscripto al marco de los medios masivos de comunicación, como contrapunto y necesaria sombra de los contenidos “serios” que circulaban por sus páginas. Este movimiento va de la mano con la irrupción de una forma novedosa de recepción de los materiales humorísticos: su aprehensión individualizada por parte de unos sujetos que ya no encontraban el eco de sus risas en una multitud que los correspondiera [todavía hoy, la risa solitaria es percibida por los hombres y mujeres de la modernidad con cierta extrañeza]. Este momento coincide no por casualidad con la constitución del sujeto moderno. Así lo deja asentado Emilio Burucúa al final del pequeño libro que dedica al análisis de un *corpus* de grabados franceses e italianos de los siglos XVI y XVII. El acogimiento de las estampas satíricas de la época, afirma:

Hubo de asumir probablemente la forma de un acto de contemplación solitaria en un recinto cerrado, alrededor de una mesa en familia o en el gabinete destinado a biblioteca y museo particular. Esta aprehensión individualizada, quizás aislada o notablemente restringida de lo cómico, debió

de inaugurar una forma de reír y pensar en el mundo íntimo, bien distinta a la de otras formas de reír de la época, por ejemplo, la que sucedía en el teatro. El fenómeno también refuerza nuestra hipótesis sobre la constitución cómica del sujeto en la época moderna (Burucúa 2007: 102) [Hemos de volver sobre esta idea extraordinariamente sugerente en la TERCERA PARTE y en las conclusiones de nuestra tesis].

Nuevos teóricos y teorías proliferan por aquí y por allá. Para Jean Paul Richter el humor “no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y un mundo tonto”. Por eso el humor se diferencia claramente de lo cómico vulgar, dado que “no pone en evidencia una locura individual”. El humor rebaja la grandeza y eleva la pequeñez, pero, “diferente también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada” (Richter [1803] 2002: 55). En la misma línea dirá Coleridge que en el humor “lo insignificante se hace grande y lo grande insignificante a fin de lograr la destrucción de ambos” (Pollock 2003: 84). Hegel, como Novalis, sostiene que el humor “es el resultado de una libre mezcla de lo absoluto y lo contingente” (Baldensperger 1899: 142) pero distingue entre el humor subjetivo y objetivo: este último surge cuando el humor, sin dejar de conservar su carácter objetivo y reflexivo, se deja fascinar por el objeto y su forma real.

Schopenhauer, retomando a Kant, señala que la risa “no nace nunca sino de la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que en algún respecto se habían pensado con él” (Schopenhauer [1819] 1981: 109). Considera que lo irrisorio se divide en dos clases, la del *chiste* (cuando se identifican voluntariamente, mediante un solo concepto dos o más objetos reales o representaciones que previamente existían en el conocimiento) o la de la *excentricidad* [narrheit] (cuando se procede de modo inverso, pasando del concepto a la realidad y a la acción sobre ella): “Invertir en apariencia este punto de partida y disfrazar el chiste de excentricidad es el arte del bufón de corte y el payaso” (Schopenhauer [1819] 1981: 110). Kierkegaard ubica la esencia de lo cómico en la contradicción, al igual que lo trágico, pero es una contradicción –como dice Aristóteles– sin dolor. En su concepción sobre las tres esferas de la existencia, la ironía es concebida como el confín entre la conciencia inmediata y la resolución religiosa de la subjetividad, mientras que el humor marca el límite entre la esfera ética y religiosa, como el último escalón en la conciencia existencial antes de la fe: “Hay tres esferas de existencia, estética, ética, religiosa. Dos zonas límites que le corresponden: la ironía limita con lo estético y con lo ético; el humor limita con lo ético y con lo religioso” (Kierkegaard 2011 *Post-scriptum*, OC, XI, VII

492. Ver Binetti 2003, Morreall 1987 y 2013).

Esta lista, que no tiene la virtud de ser, como el catálogo de cierta enciclopedia china, humorística, corre el riesgo de ser como aquella, infinita o cuando menos de exceder los límites asignados a esta sección, con el solo objeto de comprobar lo que a todas vistas parece evidente: la dificultad de definir lo cómico y lo humorístico. Una imagen habrá de quedar, sin embargo, o eso esperamos: la del dominio de todo lo risible cuyo alcance no se limita a circunscribir tan sólo aquello que provoca risa, dado que cubre un territorio mucho más amplio que incluye la ironía, el insulto, el sarcasmo, la sátira, la locura, la melancolía.

Sobre la enciclopedia china y sus diversos avatares regresaremos un poco más adelante. Ahora nos ocuparemos de cuatro autores cuya influencia ha sido enorme en casi todas las disciplinas que se han ocupado del tema. Las aproximaciones a la teoría del humor de Baudelaire, Pirandello, Bergson y Freud.

#### 1.2.1.7 – Lo cómico absoluto de Charles Baudelaire.

En “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques” Baudelaire establece una distinción bastante similar a la que nosotros mismos presentaremos más adelante, entre lo que él denomina “cómico absoluto”, como antítesis de una comicidad más “ordinaria” a la que denomina “cómico significativo”:

Lo cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase una, y que quiere ser captada por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina; frente a lo cómico significativo no está prohibido reír de golpe; no rebate su valor; se trata de rapidez de análisis (Baudelaire 1988: 35).

“A los ojos de Aquél que todo lo sabe” –sigue Baudelaire- “y todo lo puede lo cómico no existe”. Y, sin embargo “el Verbo Encarnado ha conocido la cólera. Ha conocido incluso el llanto.” (Baudelaire 1988: 18). Y dado que la risa *proviene de la idea que tiene el hombre de su propia superioridad* se sigue que “lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre”. Imaginemos, dice el poeta, a una criatura virginal “recién salida, por así decirlo, de las manos de la naturaleza”, símbolo perfecto “de la pureza y la ingenuidad y absolutas”, que al llegar a París, “empapada aún de las brumas del mar y dorada por las olas del trópico”, encuentra por casualidad, “en los cristales de una vidriera, sobre una mesa, en un

lugar público, en el Palacio Real ¡una caricatura!” (Baudelaire 1988: 21-22) Virginia ha visto, sigue Baudelaire, ahora mira. No comprende, pero le queda “de esa impresión un cierto malestar, algo que se parece al miedo”. Si Virginia “permanece en París y le llega la ciencia, le llegará la risa” (Baudelaire 1988: 23).

La risa, por lo tanto, “es satánica, luego es profundamente humana”. Pero también profundamente contradictoria: “a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser Absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos” (Baudelaire 1988: 28). La risa es entonces el síntoma de un sentimiento doble o contradictorio, en nada relacionada con la alegría o con la risa de los niños que sin embargo son –se cuida de decir Baudelaire- “Satanes en ciernes”.

Ahora bien, existe un caso específico en que la risa no es estimulada por la percepción de la debilidad del objeto de lo cómico. La risa ocasionada por “lo grotesco”: “Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables” (Baudelaire 1988: 34). En este caso la risa –dice Baudelaire, no muy convencido, por lo que parece- será expresión de superioridad no del hombre sobre el hombre (o los animales), sino del hombre sobre la naturaleza.

Por lo demás, existen géneros, subgéneros y familias de las dos clases de cómico, entre cuyos criterios de demarcación se encuentra el de los ambientes y las aptitudes nacionales. Así en Francia “en el cual el arte tiende naturalmente y directamente a la utilidad, lo cómico es generalmente significativo”–con la excepción enorme de Rabelais el cual sin embargo conserva “en medio de sus más disparatadas fantasías, algo útil y razonable” (Baudelaire 1988: 39). Alemania, “la soñadora Alemania”, da en cambio muestras de lo cómico absoluto, dado que allí “todo es grave, profundo, excesivo”. Italia, “alegre, ruidosa y olvidadiza”, abunda en lo cómico inocente (fórmula que Baudelaire toma de E.T.A. Hoffmann) que es un grado menor de lo cómico absoluto. Hace falta pasar La Mancha para encontrar lo cómico feroz. “Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo sombrío” (Baudelaire 1988: 40).

En cuanto a los ingleses, Baudelaire nos refiere su impresión de la primera pantomima a la que asistió en París, de cuyo fracaso entre los franceses viene a dejar constancia: “al público

francés no le gusta que se le descentre”. El rasgo distintivo de este género era la violencia<sup>40</sup>. Todas las cosas se manifestaban en aquella pieza con arrebatos: “era el vértigo de la hipérbole”. No nos oculta su entusiasmo: “la pantomima es la depuración de la comedia; es la quintaescencia; es el elemento cómico puro, liberado y concentrado” (Baudelaire 1988: 42). Y prosigue: “el vértigo circula en el aire; se respira el vértigo; el vértigo es el que llena los pulmones y renueva la sangre en el ventrículo”. ¿Qué cosa es ese vértigo? Nada más y nada menos que lo cómico absoluto que se apodera de cada ser en la pieza: “Leandro, Pierrot y Casandra hacen gestos extraordinarios que demuestran claramente que se sienten introducidos por la fuerza en una nueva existencia” (Baudelaire 1988: 45)<sup>41</sup>.

### 1.2.1.8 – El humorismo según Pirandello.

Un punto de partida similar hay en el tratado de Pirandello de 1908 “Esencia, caracteres y materia del humorismo”. La cuestión de los humores nacionales —para nosotros completamente ajena— era para los autores de fines del siglo XIX y comienzos del siguiente, un asunto capital. La importancia de su teoría tanto para la comprensión de su propia obra, como para entender el desarrollo de las teorías sobre la risa en la primera parte del siglo XX, lo colocan a la par con Freud y Bergson. Pirandello además es uno de los más fervientes defensores de la diferenciación entre lo cómico y lo humorístico<sup>42</sup>. Para Elias

---

<sup>40</sup> Existía —y aún existe— entre los ingleses, la tradición de Punch y Judy, importada ya en el renacimiento de la Comedia del Arte italiana, cuyas historias son más o menos invariables: Mr. Punch —cuyo nombre deriva, por supuesto, del Pulchinella italiano— le da una paliza a su mujer. El policía lo detiene y le da una paliza al policía. Es llevado ante el juez y le da una paliza al juez. Es ejecutado y va a parar al infierno donde, como era de esperar, le da una paliza al diablo también. No hay ninguna clase de moral en esta pequeña historia devenida en espectáculo de títeres que sigue representándose con extraordinario éxito hoy en día. No hay tampoco comienzo, ni final, avance o retroceso, se trata de una sucesión de incidentes de la que puede decirse lo mismo que ha dicho Borges del *Bouvard y Pecuchet* de Flaubert: que sucede en la eternidad. Esta poética del etcétera —aunque sin la violencia que la caracteriza— la encontraremos en la última etapa del *Inodoro Pereyra* de Fontanarrosa.

<sup>41</sup> Sobre la cuestión de los humores nacionales, agrega Pollock: “Las corrientes más poderosas del humor son, en efecto, transnacionales: al eje anglo-italiano [cuyos productos son la pantomima inglesa, el circo y el teatro isabelino] se puede agregar un eje ibero-francés (Lautréamont, Picasso, Dalí, Buñuel, Monteiro, etcétera) y un eje germano-norteamericano (Freud, Kafka, los hermanos Marx, etcétera). El primero gira alrededor de la muerte, el segundo, alrededor del sueño y el tercero, alrededor de la infancia” (Pollock 2003: 96-97).

<sup>42</sup> Cita, al comienzo de su tratado, la *Nuova Antologia* de Enrique Nencioni, cuyo autor se ofuscaba

Saliba, Pirandello es el teórico que más ha insistido en el carácter desmitificador de la risa: “O humorista sabe que a vida é um fluxo contínuo e todas as formas de lógica [...] são tentativas inúteis de deter esse fluxo. A atitude humorística é desmistificadora por excelência, porque no momento mesmo que as formas lógicas tentam deter e paralisar esse fluxo, o humorista mostra que elas não se sustentam e revelam o que elas são: máscaras” (Saliba 2002: 27). En este sentido, el siguiente fragmento, resulta revelador:

Veo, por ejemplo, a una vieja señora, con los cabellos teñidos y untados con desagradables cosméticos, ridículamente estucada y además luciendo ropas juveniles. Me hecho a reír. *Advierto* que esa señora es lo contrario de lo que una vieja y respetable señora debiera ser. Puedo así, a primera vista y superficialmente, detenerme en esa impresión cómica. *Lo cómico es precisamente un advertimiento de lo contrario*. Pero si ahora actúa en mí la reflexión y me sugiere que esa vieja señora no experimenta acaso ningún placer en presentarse como un mamarracho, que hasta sufre, quizás [...] ya no podré reírme como antes, porque justamente la reflexión me habrá llevado más allá de aquél primer advertimiento [...] **la reflexión me ha hecho pasar a este sentimiento de lo contrario. Y aquí está, íntegra, la diferencia entre lo cómico y lo humorístico** (Pirandello [1908] 1994: 226-227, el subrayado es mío).

Pirandello aborda a continuación el ejemplo de Don Quijote: quisiéramos reírnos por todo lo que tiene de cómica “la representación de ese pobre alienado”; pero sentimos, al mismo tiempo, el sentimiento de conmiseración que se opone a esa gracia. Una representación verdaderamente humorística, por lo tanto, suscita siempre la perplejidad y la irresolución de la conciencia.

Un poeta épico o dramático podrá, sí, presentarnos a un héroe por él concebido y en el que aparezcan en lucha elementos opuestos e incompatibles, pero con estos elementos compondrá tal carácter y querrá hacer coherentes todos sus actos. El humorista, en cambio, procede a la

---

denunciando la “babilónica confusión” que se producía al interpretar la voz humorismo: “Para la mayoría, escritor humorístico es aquél que hace reír: el cómico, el burlesco, el satírico, el grotesco, el trivial. La caricatura, la farsa, el epigrama, el *calembour*, se bautizan con el nombre del humorismo; así como, desde hace tiempo, se acostumbra llamar romántico a todo aquello que es más arcaico y sentimental, más falso y barroco” (Citado en Pirandello [1908] 1994: 10). Pirandello parece divertirse con los exabruptos de Nencioni, pero se ocupa de deslindar minuciosamente los diversos sentidos de la palabra.

inversa: descompone el carácter en sus elementos, y mientras aquél se preocupa de lograr en los actos de su personaje la máxima coherencia, éste se divierte presentándolo en sus íntimas discordancias (Pirandello [1908] 1994: 291).

### 1.2.1.9 – El automatismo de Bergson.

Bergson recupera en su teoría tres postulados clásicos sobre lo cómico: la de la dimensión social, humana y punitiva de la risa. “No hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje podrá ser hermoso, armonioso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será risible” (Bergson [1900, 1924] 2002: 10). A lo que agrega una elaboración propia, su carácter predominantemente intelectual: “Parece que la comicidad sólo puede producir su estremecimiento cayendo en una superficie de alma bien tranquila, bien llana. La indiferencia es su entorno natural. El mayor enemigo de la risa es la emoción” (Bergson [1900, 1924] 2002: 10). De estas características deriva su definición de lo cómico como aquello que surge cuando los humanos, reunidos en grupo dirigen su atención hacia alguno de ellos, dejando a un lado la emoción y poniendo a funcionar la inteligencia [“Parece ser que la risa necesita un eco [...] Nuestra risa es siempre la risa de un grupo” (Bergson [1900, 1924] 2002: 11)]. Mediante la risa, dirá Bergson, reaccionamos frente a cualquier rigidez individual (del carácter, del alma, del cuerpo). Se trata de un correctivo que reprime las excentricidades, mantiene en contacto las inteligencias, flexibiliza los movimientos automáticos que se manifiestan en la superficie del sistema social. En este sentido, la perspectiva de Bergson es evolutiva:

Lo que la vida y la sociedad nos exigen a cada uno de nosotros es una atención siempre alerta que distinga los contornos de la situación presente, así como una cierta elasticidad del cuerpo y de la mente que nos permita adaptarnos a la misma. Tensión y elasticidad, dos fuerzas complementarias que la vida pone en juego. [...] Una vez apartadas estas inferioridades relativas a la dimensión seria de la existencia (y tienden a eliminarse a sí mismas en lo que se ha dado en llamar la lucha por la vida), la persona puede vivir, y vivir con otras personas. Pero la sociedad requiere algo más. No le basta con vivir; quiere vivir bien. Lo que ahora le resulta temible es que cada uno de nosotros, satisfecho con otorgar su atención a lo que afecta a la dimensión esencial de la vida, se deje llevar en todo lo demás por el fácil automatismo de los hábitos contraídos. (Bergson [1900, 1924] 2002: 18).

La risa, por el temor que causa, será el gesto social cuya finalidad última “mantiene alertas y



en contacto recíproco ciertas actividades accesorias que podrían aislarse y dormirse” (Bergson [1900, 1924] 2002: 19). Persigue por lo tanto (de forma inconsciente “e incluso inmoral”) un “objetivo útil de perfeccionamiento general”. Bergson distinguirá además entre lo cómico y la risa: “lo cómico representa la desviación con respecto de los valores positivos que corresponden al castigo, mientras que la risa es la recuperación de los valores y del equilibrio social” (Paduano y d’Angeli 2001: 246).

Se sigue por lo tanto que, en la medida en que se trata de una especie de castigo, lo cómico ha de ser conformista, expresión de costumbres, ideas y prejuicios dominantes en una sociedad: “A estas imperfecciones replica la sociedad con la risa, que es una impertinencia todavía mayor. La risa, entonces, no será muy benévola, pues pagará el mal con el mal” (Bergson [1900, 1924] 2002: 212-213).

En cuanto a sus procedimientos propios, distinguirá entre lo cómico de situaciones y lo cómico de palabras (distinción que ya empleaba Cicerón). En ambos casos, se pueden describir varias condiciones que suscitan risa: la repetición, la inversión y la *interférence des séries*: “una situación siempre es cómica cuando corresponde al mismo tiempo a dos series de acontecimientos absolutamente independientes y puede interpretarse a la vez en dos sentidos diferentes” (Bergson [1900, 1924] 2002: 45). Dentro de lo cómico de palabras Bergson se detiene en el procedimiento que llama de *transposición*: cuando se transpone “la expresión natural de una idea” *en otro tono*<sup>43</sup>. Divide la transposición en cuatro especies, según se sitúe en el eje de lo solemne y de lo familiar (de ahí la parodia y el género heroico cómico) o en el eje de lo real y de lo ideal (de ahí la existencia de dos tipos de sátira: el humor y la ironía).

Tal es el procedimiento empleado con más frecuencia por el humor, que así definido viene a ser el reverso de la ironía. Ambos son formas de la sátira; pero la ironía es de carácter oratorio, mientras que el humor tiene un aspecto científico. Se acentúa la ironía dejándose arrebatado cada vez más alto por la idea del bien que debería existir y de ahí que la ironía pueda caldearse interiormente hasta convertirse en una especie de elocuencia reprimida (Bergson [1900, 1924] 2002: 47).

---

<sup>43</sup> El termino musical que emplea Bergson para referirse a tal procedimiento, parece no ser casual. Podremos aprovecharnos de ello en la tercera parte de este capítulo, cuando pensemos en lo irrisorio no como una operación o secuencia de operaciones específica, sino como una cierta modalidad en la que cualquier discurso, de cualquier clase de materialidad discursiva, pueda ser expresado.

La idea de que lo cómico y el humor se constituyen a través de la transformación de otros discursos adyacentes será ampliamente desarrollada en la TERCERA PARTE de nuestra tesis.

#### 1.2.1.10 – El chiste, lo cómico y el humor en Freud.

La influencia de la obra de Freud sobre la materia en los estudios posteriores que se han ocupado del tema es enorme y no puede exagerarse. Sin embargo resulta singular el poco esfuerzo que hacen, tanto sus adeptos como sus detractores (de otras disciplinas) en extrapolar cada una de sus afirmaciones a un terreno no exclusivamente psicoanalítico. Dado que volveremos una y otra vez sobre ellos, nos limitaremos aquí a introducir algunos de sus conceptos principales.

Si bien el punto de partida de *El chiste y su relación con lo inconsciente* es un estudio fenomenológico del chiste y sus técnicas, la teoría de Freud es básicamente lo que nosotros llamaríamos un análisis en reconocimiento (muchas de las teorías aquí expuestas lo son). Es decir: se parte de un análisis de la producción del chiste y sus diversas especies, para llegar a una teoría de la lectura de lo cómico –susceptible entonces de ser aplicada a cosas que no fueron producidas originalmente como cómicas, por ejemplo, la estrepitosa caída de un caballero que ha pisado una cáscara de banana. Freud, de hecho, señala que todas las teorías que hasta ese momento habían intentado dar cuenta del chiste ya sea por “quiebre de previsibilidad” o “por contraste”, fracasaron por no haber prestado suficiente atención a las condiciones necesarias para el surgimiento del placer cómico.

Lo cómico [dicen aquellas] descansa en un contraste de representación; sí [responde Freud], mientras ese contraste produzca un efecto cómico y no de otra índole. El sentimiento de la comicidad estriba en la disipación de una expectativa [dicen aquellas]; sí [responde otra vez Freud], siempre que esa expectativa no sea más bien penosa (Freud: [1905] 1990: 206).

Entre las condiciones favorables para la percepción del placer humorístico se encuentran sin duda la predisposición a reír (cuando uno va al teatro con tal finalidad) o el consumo de sustancias tóxicas. Las condiciones desfavorables proceden, por su parte, de la índole de la actividad anímica que ocupa en ese momento al individuo: así, la excesiva atención no presta lugar a la comicidad: “el proceso de la comparación de los gastos debe permanecer automático si es que ha de producir placer cómico” (Freud: [1905] 1990: 208).

Una vez más, nos encontramos frente a una teoría que cree percibir en la risa un

sentimiento de superioridad sobre el objeto del que ríe. Esta superioridad, además, se identifica con la que siente el adulto sobre el niño: extrañamente, Freud dice haber encontrado en la obra de Bergson la idea de la raíz infantil de lo cómico<sup>44</sup>. Pero también, como hemos visto, la de Freud es una teoría de alivio o, para usar su propia terminología, sublimación. Coloca así su estudio en la órbita del ensayo de Herbert Spencer (Spencer 1860).

Freud define lo “cómico”, el “humor” y el “chiste” [witz] como tres tipos de registros diferentes, con diferentes grados de generalidad. El placer del *witz* deviene del ahorro en materia de gasto de inhibición, mientras que en el caso de lo cómico se trata de la eximición de un gasto de representación, de la diferencia por comparación entre dos gastos. “El placer cómico y el efecto en que se lo discierne, la risa, sólo pueden nacer entonces si esa diferencia no encuentra aplicación y es susceptible de descarga, cuando la diferencia, tan pronto es discernida, experimenta otra aplicación, no ganamos ningún efecto placentero, sino a lo sumo un pasajero sentimiento de placer en que no se recorta el carácter cómico” (Freud: [1905] 1990: 206). El placer del humor, por su parte, deviene del ahorro de gasto en materia afectiva.

El *witz* requiere la presencia de tres personas: la primera, que produce el chiste; la segunda,

---

<sup>44</sup> Como hacen notar en su ensayo sobre lo cómico Concetta d’Angeli y Guido Paduano, Freud parece confundir “la risa *suscitada por el niño* con la risa *suscitada en el niño*”. En efecto, dice aquél: “El niño sólo nos produce un efecto cómico cuando no se comporta como tal, sino como un adulto serio; vale decir, de la misma manera que otras personas que se disfrazan. Pero mientras él retiene su naturaleza de niño, su percepción nos depara un placer puro, quizá de eco cómico [...] Por otra parte, al niño le falta el sentimiento de la comicidad. Esta tesis parece decir simplemente que el sentimiento cómico se instala en algún momento dentro del curso del desarrollo anímico, como tantas otras cosas” (Freud [1905] 1990: 211). En efecto, sigue Freud, “si fuera lícito generalizar, parecería muy seductor situar el buscado carácter específico de lo cómico en el despertar de lo infantil, y concebir lo cómico como la recuperada «risa infantil perdida». Y luego podría decirse que yo río por una diferencia de gasto entre el otro y yo toda vez que en el otro reencuentro al niño. O bien, para expresarlo con mayor exactitud, la comparación completa que lleva a lo cómico rezaría: «Así lo hace él — Yo lo hago de otro modo — El lo hace como yo lo he hecho de niño»” (Freud [1905] 1990: 212). La vía de salida a estas contradicciones, según d’Angeli y Paduano, es considerar que siempre que en el otro “hallamos de nuevo al niño” tal descubrimiento implica *al mismo tiempo* la superioridad adulta y la envidia adulta. Se trataría por lo tanto, de una concepción circular de la risa “el ataque, la agresión cómica va siempre acompañada de una recuperación afectiva y queda complicada con ella” (Paduano y d’Angeli 2001: 14).

que es aquella o aquello de lo que se ríe; la tercera que es la única que ríe. “Ante la primera persona, la tercera está en la misma relación en que está el público ante el autor de un texto literario” (Paduano y d’Angeli 2001: 245). En cambio, las personas implicadas en lo cómico son sólo dos: aquél que ríe y el objeto propio de la risa.

La clave del humor, por su parte, está puesta en el sujeto de enunciación: “la solución del problema debe hallarse en el humorista; en el oyente sólo cabe suponer un eco, una copia de ese proceso desconocido” (Freud [1927] 1991: 158). El humor consiste, al revés que lo cómico, en el reconocimiento de una catástrofe (ánimica, cognoscitiva, intelectual, física, diremos nosotros) que afecta al Yo, frente a la cual éste no se doblega.

[El humor] no tiene sólo algo de liberador, como el chiste y lo cómico, sino también algo de grandioso y patético, rasgos estos que no se encuentran en las otras dos clases de ganancia de placer derivada de una actividad intelectual. Es evidente que lo grandioso reside en el triunfo del narcisismo, en la inatacabilidad del yo triunfalmente aseverada. El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empecina en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aun muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer. [...] **El humor no es resignado, es opositor; no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio de placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales** (Freud [1927] 1991: 158-159, el subrayado es mío).

Mientras que en lo cómico, ese yo, se muestra más bien servil a esa realidad, dejándose conducir por ella, denunciando a quien no la acata o la soporta. El proceso que adviene en el oyente copia al del humorista que es quien en realidad se ahorra por vía del humorismo los afectos a los que habría dado lugar aquella situación traumática.

Por eso mismo, Freud hace entrar al humor dentro de “la gran serie de aquellos métodos que la vida anímica de los seres humanos ha desplegado a fin de sustraerse de la compulsión del padecimiento, una serie que se inicia con la neurosis y culmina en el delirio, y en la que se incluyen la embriaguez, el abandono de sí, el éxtasis” (Freud [1927] 1991, 159). Pero a diferencia de los otros, el humor lo hace sin resignar “el terreno de la salud anímica”. El humor debe a ese nexa –dice Freud- una dignidad que falta enteramente en el chiste, dado que este o bien sólo sirve a la ganancia de placer o pone esta última al servicio de la agresión.

Un poco más adelante realizaremos nuestra propia traducción de la teoría freudiana al ámbito de lo discursivo, conservando la diferenciación entre lo cómico y lo humorístico y aprovechando la posición que el enunciador asume, en el marco de la teoría freudiana, en cada uno de ellos. En el humor se pone en juego una actitud que atañe casi exclusivamente al sujeto que enuncia, una pose singular por la cual éste, reconociendo la adversidad del todo inabarcable que lo rodea, se sobrepone a las circunstancias a través de un rasgo de ingenio. En lo cómico se produce el juego inverso. Para nuestros propósitos, sin embargo, no diremos que el humor es una especie de lo cómico, sino que ambos forman parte de operaciones discursivas muy complejas, que casi nunca atañen exclusivamente a lo verbal.

### 1.2.1.11 – Bajtin y la cultura popular de la risa.

La dimensión subversiva y revolucionaria de la risa había interesado a los historiadores soviéticos de mediados del siglo XX. En 1954 Alexandre Herzen, recordando que en la antigüedad “on riait aux éclats jusqu'à Lucien”, y que “depuis le IV<sup>e</sup> siècle les hommes ont cessé de rire”, declaraba que «Il serait extrêmement intéressant d'écrire l'histoire du rire» (Minois 2000) Pocos años más tarde Mijail Bajtin publica uno de los más importantes e influyentes libros sobre la risa del siglo pasado: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*<sup>45</sup>.

El propósito de Bajtin no era teorizar sobre lo cómico, sino analizar su apropiación por parte de los sectores subalternos. La fiesta del carnaval de origen medieval trastocaba los comportamientos y las jerarquías usuales, fundando una imagen social basada en la subversión. El carnaval “impone una representación del cuerpo considerado en su materialidad más baja, en la ejecución y en la celebración de las necesidades fisiológicas elementales, privado de individualidad, abierto a la naturaleza y, de algún modo, él mismo también lugar natural” (Paduano y d'Angeli 2001: 248). También es cómico el lenguaje que expresa esta concepción del mundo, al que Bajtin denomina “lenguaje de la plaza pública”: “privado de un único punto de vista, obediente a códigos diferentes y frecuentemente

---

<sup>45</sup> La historia de este trabajo se remonta hasta 1933. Bajtin tenía ya preparado un libro cuya publicación había sido pospuesta a causa de la guerra. En 1946 presenta el texto como disertación doctoral con el nombre de *Rabelais en la historia del realismo*. Luego del examen su publicación es recomendada por la mayoría del jurado, pero debido a circunstancias políticas [se le acusaba de “tendencias burguesas” en el análisis de la obra] la petición es desestimada. La obra finalmente aparece en 1965, luego de una serie de peripecias administrativas verdaderamente pantagruélicas. El libro es traducido casi de inmediato al inglés (1967) con el nombre de *Rabelais and his world* (Bubnova 2009: 28).

incluso antitéticos; un sistema, en suma, plurilingüístico, capaz de acoger aportaciones dialectales, sumamente dinámico, opuesto al habla monológica del poder y de la cultura dominante” (Paduano y d’Angeli 2001: 248).

Para el propósito de una teoría de la risa, lo que importa rescatar es la idea, extraordinariamente sugerente, de que lo cómico y el humor convocan “un mundo aparte”, una cultura subterránea que palpita bajo la cultura oficial, cuyas leyes, imágenes y lógicas se encuentran latentes en la obra de Rabelais, y sin la cual dicha obra no puede ser adecuadamente comprendida. Esta cultura popular centrada en “lo bajo, material y corporal” que asoma a la superficie, por así decirlo, en el momento del carnaval no ha sido, según Bajtin, estudiada en profundidad. “Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas, la risa no ocupa sino un lugar modesto” (Bajtin [1965] 2003: 9).

Es absolutamente necesario plantear adecuadamente el problema de la risa popular. Los estudios que se le han consagrado incurren en el error de modernizarla groseramente, interpretándola dentro del espíritu de la literatura cómica moderna, ya sea como un humor satírico negativo (designando así a Rabelais como autor exclusivamente satírico) o como una risa agradable destinada únicamente a divertir, ligera y desprovista de profundidad y fuerza. Generalmente su carácter ambivalente pasa desapercibido por completo (Bajtin [1965] 2003: 14)<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Bajtin destaca la bivalencia de la obra de Rabelais, como bisagra, en un período bisagra entre la Edad Media y los tiempos modernos, pero da prioridad a la vertiente medieval: “esta vieja cultura popular que irrigan la risa del carnaval y las extravagancias de un «realismo grotesco» a mil leguas del cómico burgués” (Pollock 2003: 35) señala con insistencia el tenor violento de las fiestas y los espectáculos de la Edad Media y las extravagancias del “realismo grotesco” tan lejano de “lo cómico burgués” cuyas formas, la “ironía”, el “sarcasmo”, el “humor”, desestima. “Pero en realidad, Bajtin no toma suficientemente en consideración la distancia que separa el *Libro tercero* de los dos primeros en la obra de Rabelais. El tono nuevo, después de once años de silencio, de este tercer volumen, se caracteriza justamente por la preeminencia del humorismo sobre lo grotesco. Sea cual fuere la naturaleza exacta de las circunstancias exteriores –la guerra, la pobreza, la animosidad de la Iglesia o la muerte de un protector- que influyen de este modo en el humor [estado de ánimo] del escritor, su decantación en forma de ficción se concentra en la persona de Panurgo” (Pollock 2003: 35) La cuestión [disputatio] que absorbe a aquél en ese tomo de las aventuras de Pantagruel no es tan diferente de la que desvela a Hamlet, con la sola inclusión de un predicado: “ser o no ser... un hombre casado”.

Se abren entonces, una serie de hipótesis que conviene poner en valor: 1] la idea de que la risa popular es fundamentalmente distinta de la risa, para decirlo de alguna manera, no-popular. 2] la risa de la plaza pública –así la llama Bajtin- comporta todo un sistema de relaciones entre hombres y mujeres, de representaciones e imágenes, muchas de ellas asociadas al cuerpo. Pero también un ritmo particular que no es el de la vida “normal”. “Os escritos rabelaisianos [según Bajtin] estarían contaminados por um “sistema de imagens da cultura cômica popular” caracterizado pela ambivalência, pela mutabilidade e não acabamento das coisas, pela renovação universal e cíclica, pelo contato livre de pessoas geralmente separadas na vida ordinária, pela igualdade, etc.” (Pereira 2011). 3] Se puede hablar de este “imaginario” en términos de “supervivencia”. “Nesta obra, é desnudado um universo múltiplo, desconcertante, risonho e renovador, no qual se encontra a unidade da cultura cômico-popular de todos os tempos” (Pereira 2011).

La verdadera seriedad abierta –dice Bajtin- “no teme la parodia, ni la ironía, ni las formas de la risa restringida, porque intuye que participa en un mundo incompleto, con el que forma un todo. En ciertas obras de la literatura mundial ambos aspectos del mundo, lo serio y lo cómico, coexisten y se reflejan mutuamente” (Bajtin [1965] 2003: 111) a diferencia, según él, de lo que sucede en el “drama ordinario de la época moderna” nunca tenemos imágenes serias y cómicas aisladas. “En la cultura antigua la seriedad trágica no excluía el aspecto cómico del mundo; por el contrario, los dos componentes coexistían. Detrás de la trilogía trágica venía el drama satírico que la completaba en el dominio de la risa. La serie antigua no temía la risa ni las parodias, sino que incluso necesitaba un correctivo y un complemento cómicos” (Bajtin [1965] 2003: 111)<sup>47</sup>.

La obra de Bajtin puede considerarse a medio camino entre los autores recientemente analizados y los que abordaremos en la última parte de nuestra Breve Historia, dada su posición diametralmente distante como teórico de la cultura y de lo discursivo a la vez. De esto último nos ocuparemos en el próximo punto.

---

<sup>47</sup> Es cosa probada –señala Burucúa- que “los siglos del Renacimiento fueron una época crucial, por la densidad y por la multiplicidad de los fenómenos involucrados, en la experiencia europea de la risa” (Burucúa 2007: 23). En uno de los libros más fecundos de la producción local sobre el tema, apuntala como la hilaridad del renacimiento se vio coronada por una forma sublime de lo cómico expresada en una risa sagrada que tuvo dos vertientes, una cristiana –expresada en las obras de Erasmo, Folengo y Rabelais entre otros- y una “metacristiana” que se vislumbra en la obra de Giordano Bruno.

### 1.2.2 Teorías lingüísticas y discursivas sobre el humor y lo cómico.

Hasta comienzos de los años setenta, la lingüística no se había preocupado por decir nada demasiado interesante sobre el humor o lo cómico; procurando a lo sumo tratar algunos fenómenos como los juegos de palabras, retruécanos o gags verbales, casi siempre a modo de ejemplos en el marco de la explicación de algún problema de otra índole. Hoy en día, sin embargo, existen diversas aproximaciones específicamente lingüísticas al problema de lo irrisorio, desde distintas subdisciplinas (pragmática, socio-lingüística, neurolingüística, retórica, Análisis del Discurso).

Un poco antes, sin embargo, hacia mediados de los años sesenta, la ambigüedad inherente al lenguaje de los hombres, había sido abordada por la Gramática Generativa Transformacional (GGT) de Noam Chomsky como uno de los argumentos fuertes contra el funcionalismo, que creía ver en la lengua un instrumento de comunicación. Este movimiento, que podría interpretarse como un avance hacia la consideración de la capacidad irrisoria, poética y creativa del lenguaje, es sin embargo duramente criticado por Pêcheux y Gadet en el marco de su libro sobre el devenir lingüístico del siglo, como una trampa, dado que, según los autores, en el terreno de la formalización de la estructura profunda de la GGT “la ambigüedad no constituye más que un fenómeno puntual e idiosincrático tomado como puro síntoma, como coyuntura de discusión” (Pêcheux y Gadet 1984: 152). En este sentido, la ambigüedad chomskiana no sería para los autores más que una parodia del equívoco “la ambigüedad no es más que un síntoma de una cuestión que queda sin formular”. Para Chomsky, dicen ellos, “la noción de ambigüedad carece de ambigüedad” (Pêcheux y Gadet 1984: 155). Volveremos sobre este punto.

Los primeros avances en el terreno de lo irrisorio, se dieron en el marco de la semántica cognitiva, cuyos esfuerzos fueron orientados a elaborar un modelo de procesamiento cognitivo del humor y lo cómico, conocido como modelo de Incongruencia-Resolución (IR) (ver Forabosco 1992). Este modelo se basa en la idea de que aquello que hace reír surge de algún contraste que se resuelve casi de inmediato (pero que nunca llega a resolverse del todo). La parte resolutoria del modelo ha sido llamada “justificación” (Aubouin 1948), “lógica local” (Ziv 1984) o “sentido en el sinsentido” (Freud [1905] 1990). Una aproximación enteramente compatible con este primer enfoque procede de los aportes de la narratología y de la semántica estructural europea en trabajos como los de Algirdas Julien Greimas (1966) o Violette Morin (1966); este modelo denominado por Attardo como de Isotopía-Disyunción (IDM por sus siglas en inglés) se basa en los conceptos de isotopía y narratividad que allí se desarrollan.



Uno de los procedimientos discursivos por los cuales se genera el efecto humorístico, por ejemplo, es el relato dislocado que se produce cuando un texto pasa de serio a irrisorio en virtud de la presencia de un elemento polisémico que en el último momento adquiere un significado nuevo e inesperado [Morrison: “¿Sabe que es una pulgada?” Inodoro: “Una medida” Morrison: “Muy bien” Inodoro: “Una medida de seguridad” Morrison: “¿Cómo?” Pereyra: “Claro, una pulgada es una manada e’ pulgas. Ande hay pulgas hay perros, y ande hay perros no dentran ladrones” (Fontanarrosa 1998: 244)]. O en otros términos, desarrolla una determinada isotopía textual que cambia hacia una relación isotópica distinta (es el caso de la figura retórica conocida como “ruptura de la isotopía estilística” [Así sucede cuando Inodoro pregunta a Eulogia “¿Ande localizó al **hemíptero alado**?” refiriéndose a una vinchuca que aquella ha divisado en su rancho, el humor surge por contraste entre la cientificidad del término y la condición humilde del personaje (Fontanarrosa 1998: 254)]. El modelo IDM reconoce dos elementos significativos para la broma hacia el interior del texto: un *conector* (aquella marca léxica cuya ambigüedad o paronimia permiten el pasaje de la primera isotopía hacia la segunda) y el *disyuntor* (que justifica de una manera lúdica ese pasaje). Charaudeau (1972) ha sido el primero en distinguir de manera explícita las dos funciones presentes en los términos disyuntor/conector utilizando las nociones de *embrayeur* y *desembrayeur* respectivamente.

En esta misma línea, en 1985 Victor Raskin, lingüista de la Ex Unión Soviética devenido ciudadano de los Estados Unidos publica *Semantic Mechanisms of Humor* una de las primeras teorías sobre el humor presentada desde un punto de vista específicamente lingüístico. Su objetivo según él mismo argumenta, es determinar las condiciones lingüísticas necesarias y suficientes para que un texto pueda ser considerado gracioso (Raskin 1985: 47). Su hipótesis principal podría plantearse como sigue:

(107) Un texto puede ser considerado portador de una broma si las dos condiciones planteadas en (108) se encuentran satisfechas. (108) (i) El texto es compatible, parcialmente o en su totalidad, con dos *scripts* diferentes (ii) Los dos *scripts* con los cuales el texto es compatible se oponen en un sentido específico de los definidos en la Sección 4. Los *scripts* con los cuales el texto es compatible se superponen parcialmente o en su totalidad en este texto [“(107) A text can be characterized as a single-joke-carrying text if both of the conditions in (108) are satisfied. (108) (i) The text is compatible, fully or in part, with two different scripts (ii) The two scripts with which the text is compatible are opposite in a special sense defined in Section 4. The two scripts with which the text is compatible are said to overlap fully or in part on

this text”] (Raskin 1985: 99, la traducción es mía)<sup>48</sup>.

Raskin denomina su enfoque *Script-Based Semantic Theory of Humor* (SSTH) [Teoría del Humor Semántica Basada en *Scripts*]. Un texto irrisorio para Raskin será aquél que introduzca de manera deliberada dos *scripts* diferentes opuestos entre sí. Una lista de oposiciones típicas entre scripts incluye “Actual vs. No-actual”, “Normas vs. Anormal”, “Bueno vs. Malo”, “Sexual vs. No sexual”, etc.



Podemos poner a prueba este modelo, empleando uno de los chistes de Fontanarrosa incluidos en la antología *Fontanarrosa contra la cultura* (Fontanarrosa 1992): “Nosotros anunciamos que nuestra propuesta teatral era compleja, de avanzada, experimental...” -dice un primer personaje caracterizado como un moderno director de teatro. “¿Y el público respondió?” –pregunta un periodista. Ante lo cual el otro asiente: “Sí... respondió que no iba a venir”. Como se ve, encontramos aquí dos *scripts* articulados por la marca léxica “responder” cuya polisemia dispara la broma: el periodista está preguntando si el público

---

<sup>48</sup> El concepto de “*script*”, tomado del campo de la Inteligencia Artificial (Schank & Abelson 1977), predice que la interpretación de la mayoría de los enunciados supone el conocimiento de sucesiones de acciones estereotipadas verbales o no verbales relativas a un campo de actividades que se aprehende desde cierto punto de vista. Así los “esquemas” se presentan como unidades de conocimiento superiores a las proposiciones, capaces de almacenar una gran cantidad de información. Un “*script*” es un esquema de una serie de acontecimientos que se producen en un cierto orden. Los *scripts* y esquemas nos ayudan a formarnos expectativas sobre lo que podemos esperar en una determinada situación y nos permiten realizar inferencias sobre la historia y llenar lagunas en un texto.

acudió a la obra, si la propuesta de la que se nos ha dado tanto detalle fue bien recibida por la audiencia. El director, sin embargo, contesta a la pregunta según la primera acepción que adopta el término en el diccionario de la R.A.E. [“contestar a lo que se pregunta o propone”] personalizando además a esa audiencia en una figura que rechaza de plano aquello de lo que se nos ha hablado de manera tan convincente. El hecho de que sea el mismo director quien articule en su persona ambos “guiones” de acontecimientos [contraste entre la seguridad con la que se anuncia la obra de teatro y la posterior respuesta elusiva] confieren al chiste su gracia. La traducción “seria” de la respuesta hubiera sido: “No, no tuvimos mucha afluencia de público, pero ya se sabe en este tipo de propuestas, etc, etc”. No es el equívoco lo que provoca la risa, sino la superposición de dos imágenes antitéticas la seguridad con la que se presenta en primer término el personaje (reforzada por su caracterización: anteojos negros, barba recortada, saco, ningún gesto que denote preocupación o displacer) y la respuesta posterior. La súbita concepción –para citar a Hobbes- de algo que se nos estaba ocultando.

Es el periodista en este caso el que “comenta” el chiste con su gesto, estableciendo una complicidad con los lectores que actúa a modo de cierre del relato. Señalando de forma explícita, por así decirlo, la incoherencia. La diferencia de gestualidad entre uno y otro personaje es, si se quiere, una de las características del género sobre la que también habremos de volver, dado que parece señalar en el plano visual (de forma paradigmática, por decirlo de alguna manera) la oposición que se produce en el texto lingüístico de manera sintagmática.

Posteriormente el propio Raskin en colaboración con Salvatore Attardo (1994, 2011) propondría, a partir de los límites de este primer enfoque, un nuevo modelo al que ambos denominaron Teoría General del Humor Verbal (GTVH por sus siglas en inglés) que toma en consideración tres puntos básicos que la SSTH no había tenido en cuenta: 1] El hecho de que la SSTH se encuentra limitada al análisis de chistes; 2] El hecho de que algunos chistes son percibidos como similares a otros chistes; 3] Las diferencias entre humor verbal y referencial (humor de palabras o de cosas). La GTVH introduce entonces otras herramientas teóricas para el análisis de textos irrisorios -que intentan ir un poco más allá del *script* básico oposición/superposición- tales como el lenguaje del chiste, la situación, el blanco de las bromas, las estrategias narrativas correspondientes al género de los chistes [por ejemplo chistes de “mamá mamá” (del tipo “- Mamá, mamá en la escuela me dicen mentiroso. – ¡Callate, que vos no vas a la escuela!”; “-Mamá, mamá no quiero ir al colegio. – Hijo, tenés que ir al colegio por tres razones, porque es tu obligación, porque tenés cuarenta y cinco años y porque sos el director”); colmos (del tipo “¿Cuál es el colmo de un bombero? Tener un hijo chorro y una hija manguera”); chistes de actos (del tipo “Primer

acto: Marta Díaz cae desde el noveno piso. Segundo actor: Roberto Díaz cae desde el noveno piso. Tercer acto: Julieta Díaz cae desde el noveno piso. ¿Cómo se llama la obra? Los Díaz pasan volando”]] y su mecanismo lógico.

Otra de las distinciones que se plantean en términos pragmáticos es la inclusión de los chistes y otros géneros irrisorios dentro de lo que denominan una modalidad de la comunicación *non bona fide* (NBF), donde los Principios de Cooperación (CP por sus siglas en inglés) postulados por Herbert Paul Grice no tendrían validez (véase al respecto Attardo 2011, 138-139; Attardo 1994, 271-277; Raskin 1985, 100-104). El punto central de la discusión es que los discursos irrisorios no sólo desobedecen las máximas de Grice sino que explícitamente las rompen.

Raskin distingue esencialmente, como Grice, entre un tipo de comunicación *bona-fide*, en el cual el hablante se compromete a comunicarse de la manera más eficaz, lo más claramente posible, etc., en resumen, respeta los CP. El humor, como la mentira, implica un modo diferente de la comunicación en el cual los CP no se cumplen (es decir, es NBF). En el caso de las bromas, la meta perlocucionaria del hablante no es transmitir información, sino más bien a provocar una reacción humorística en el oyente [“Essentially, Raskin distinguishes, as does Grice, between a bona-fide type of communication, in which the speaker is committed to communicating in the most effective way, as clearly as possible, etc., in short follows the CP. Humor, just as lying, involves a different mode of communication which does not abide by the CP (i.e. is NBF). In the case of jokes, the perlocutionary goal of the speaker is not to convey information but rather to elicit a humorous reaction in the hearer” (Attardo 2011: 138-139, la traducción es mía)]

Este enfoque acarrea sin embargo un problema: los chistes no son usualmente percibidos por los oyentes como totalmente desprovistos de comunicación; sin embargo “la teoría de la violación parece predecir que ningún intercambio comunicativo puede proseguirse de una violación de los CP [“the violation theory would seem to predict that no communicative import could follow a violation of the CP” (Attardo 1994: 274–275)].

La aparente paradoja se resuelve si se considera que los chistes comunican sobre la base de una serie de presupuestos que el texto debe poseer independientemente de su naturaleza humorística, sobre la base de ciertos metamensajes (de la clase “pienso que esta es una situación apropiada para ser gracioso”) o sobre la base de la supresión de la incongruencia (es decir, el

oyente toma la broma por su valor aparente, rehusando interpretarla como no-cooperativa; lo que es común en las burlas) [“The apparent paradox is solved when one considers that jokes communicate on the basis of the presuppositions that the text may have independently of its humorous nature, on the basis of metamesages (of the kind, “I think that it is an appropriate situation to be facetious”), or on the basis of the suppression of the incongruity (i.e. The hearer takes the joke at face value, refusing to interpret it as non-cooperative; this is common in teasing)” (Attardo 2011: 138, la traducción es mía)].

Dado que los análisis de Attardo y Raskin se limitan por lo general a textos breves, tales como chistes y juegos de palabras, su extrapolación a discursos más extensos como una historieta cómica o una novela humorística, resulta bastante compleja. Por otro lado, dado que su intención pasa por elaborar una Teoría General del Humor Verbal no toman en cuenta o pasan por alto la diferencia entre una producción específicamente humorística o cómica y su uso accidental o con fines persuasivos en un discurso cuyo carácter general es serio y menos aún los aspectos no verbales (no lingüísticos) de lo irrisorio. Muchos chistes no se comprenden si se pasa por alto no ya digamos su situación comunicativa, el contexto social en el que se producen o en el que se utilizan (dado que los chistes, como los mitos, parecen estar en el mundo previamente a su actualización por parte de los hablantes en un discurso concreto) sino incluso factores como la entonación, la gestualidad, el tipo específico de performance, etc.

En lo que sigue habremos de volver sobre las ideas de Attardo y Raskin sólo de manera muy tangencial cuando nos detengamos sobre operaciones cómicas o humorísticas en el nivel de la frase o en pequeños fragmentos del texto. Cabe mencionar sin embargo la importancia de sus contribuciones a la teoría del humor, a partir sobre todo de su trabajo como promotores de la revista *HUMOR: International Journal of Humor Research* en torno a la cual se han agrupado muchas de los más importantes avances de los últimos treinta años. Particularmente Attardo en su trabajo de tesis *Linguistic Theories of Humor* (1994) presenta la ventaja de glosar una gran cantidad de investigaciones lingüísticas sobre la materia entre las que lamentablemente no abundan las teorías específicamente discursivas.

Específicamente discursivo en cambio, es el enfoque del investigador brasileño Sirio Possenti de la Universidade Estadual de Campinas, constituido, de manera un poco tangencial, en el marco de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso. Aunque sus estudios se concentran en el análisis de chistes [piadas] y textos cortos, presenta una perspectiva innovadora del fenómeno al considerar que el humor (nosotros diríamos lo

irrisorio) puede ser caracterizado como un campo: “A principal consequência desse conceito é que, adotando-o, não se pode mais considerar que um discurso (e outras atividades a ele relacionadas) são ações ou decisões de im indivíduo –um sujeito, um pesquisador, um autor- mas o resultado de um conjunto de regras que esses individuos seguem em um campo específico” (Possenti 2010: 171). Possenti parte de la clasificación de la literatura como un campo discursivo (según el alcance que esa noción tiene para Maingueneau 1984, 2006, 2010) para hacer su comparación con lo irrisorio: al igual que en el campo literario, los humoristas no se forman en una institución específica, como los médicos o los ingenieros químicos, surgen en cualquier espacio, a partir de otros oficios, pero también se “profesionalizan” en algún determinado momento y pasan a ser reconocidos específicamente como humoristas por el resto de la sociedad. Como la literatura lo irrisorio también trata de cualquier tema y más aún, lucha permanentemente para que se le permita decir lo que quiera -cada tanto se producen escándalos que le sirven al humorismo y al resto de la sociedad que lo circunda, para probarse a si mismo: por ejemplo, el caso Tato Bores ante la jueza María Servini de Cubría (ver Palacios 2010a y 2010b); el caso de Gustavo Salas y la polémica por los límites del humor negro (ver Vázquez 2012: 125-127), etc.

Os diversos estudos aqui apresentados mostram aspectos que ficam mais claros se o humor for visto como um campo. Por exemplo, o humor não muda muito quando circula em novos suportes (hipertexto). O novo é exatamente que vai para todos os espaços. Continua sendo humor mesmo se explora as mesmas fantasias exploradas em outros lugares ou os mesmos estereótipos, ou se estabelece intertextualidade insuspeitada como questões morais, históricas, políticas [...] Explora um conjunto bastante diverso de “gêneros” ou de cenografias, sem deixar de ser humor e sem que os textos deixem de ser, eventualmente, piadas, apesar da diversidade de sua organização textual (Possenti 2010: 180).

Este punto de vista es coincidente con el nuestro, toda vez que distinguimos entre el uso funcional y/o accidental de la risa y el dominio específico de aquellos discursos que llamamos irrisorios, un uso profesional, en el marco del cual tuvo su lugar la obra de Fontanarrosa<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Un problema interesante en este sentido, es el de la transferencia y lucha de niveles de legitimidad entre los distintos campos discursivos, como puede suceder con el periodismo y la literatura, cuando una obra “periodística” reclama ser leída como literaria o viceversa. Es el caso de la obra cuentística y novelística de Fontanarrosa de la cual diversos representantes del campo literario

Finalmente, y volviendo al punto en el que comenzamos este punto, no estará de más mencionar otra vez el texto de Michel Pêcheux y Françoise Gadet puesto que allí se plantea, en consonancia con la lingüística de la enunciación de Antoine Culioli, la imposibilidad de plantear una teoría sensata sobre el sentido que no considere el equívoco y la falla –presentes en toda lengua natural– como parte fundante del modelo lingüístico: “Todas las lenguas naturales son ambiguas [...]; no hay lengua natural que no sea ambigua. Del mismo modo, no existe producción y apropiación estética que no esté basada en el juego y el ocultamiento [...] Lo que nunca vi, debo decirlo, es un esfuerzo por hacer una teoría del equívoco” (Culioli, 2010: 213-214). El hecho de que la metalengua “esté contenida en la lengua de uso”, que el lenguaje suponga una perpetua actividad epilingüística (ajustes de sentido como el de la pregunta ¿lo dices en serio? ¿estás hablando en serio?), que una concepción utilitaria del lenguaje como productor de sentido “choque contra la relación exterioridad-interioridad que el sujeto mantiene con la lengua” permite concluir que efectivamente la lengua no supone una relación códica biunívoca, que impediría comprender elementos como el malentendido, la metáfora, el lapsus (Pêcheux y Gadet 1984: 151). De allí la crítica radical a Chomsky en el terreno de una reflexión –sobre la cual hemos de volver– sobre las diferencias entre el *witz* judío y el *joke* angloamericano: “el humor anglosajón traza fronteras sobre el terreno de la lengua, usa el absurdo como instrumento domesticador y pedagógico, para hacer surgir la necesidad de este mundo frente a todos los otros mundos posibles, para organizar esa necesidad y controlarla [es el caso de lo que muy pronto llamaremos lo cómico] la relación del humor judío con el absurdo es diferente; no se libra nunca a la pura lógica, sino que supone un paso por la historia [es el caso de lo que llamaremos, propiamente, lo humorístico]” (Pêcheux y Gadet 1984: 214-216).

A la seguridad perentoria de la aserción chomskiana según la cual “el corazón no aprende a ser el corazón”; a las certezas dignas de una nueva teología, cubierta por esa seguridad respecto al Orden de las cosas, inscrita en la esencia de los seres; la inquietud del *Witz* responde: “si te dicen perro que ladra no muerde”, pregúntate: “bueno, pero, ¿y ese perro que me está ladrando lo sabe? (Pêcheux y Gadet 1984: 223).

Hasta aquí nuestra breve y necesariamente incompleta historia sobre algunas de las ideas más fecundas respecto del humor y la risa a lo largo de los siglos. Resta nombrar todavía

---

lamentan que no haya ingresado al terreno de la literatura que, según creen, le pertenece por derecho propio.

algunas aproximaciones al fenómeno en el ámbito nacional, particularmente las producciones del Grupo de Estudios sobre el Humor, radicado en Córdoba que se han concretado en la plasmación de un *Diccionario Crítico de Términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (Flores 2009), además de una serie de estudios y artículos sobre el tema entre los que cabe destacar el libro *Políticas del humor* (Flores 2007) y los cuadernos *Pensar con Humor* (A.A.V.V. 2011, 2012, 2013) publicados anualmente en el marco del festival que lleva ese nombre. También desde el terreno de la semiótica los trabajos de Oscar Traversa (2005, 2009) y Oscar Steimberg (2001, 2013b) han puesto sus esfuerzos en extrapolar las categorías freudianas del humor y lo cómico, construidas según han sabido leer los autores, desde el punto de la enunciación, hacia dispositivos impersonales como pueden ser la tapa de una revista, la imagen fotográfica o el humor gráfico en un medio periodístico “donde los habituales actores de lo verbal no se presentan como tales”. Las diferencias entre lo cómico, el chiste y el humor, por lo tanto, requieren de un “ajuste posicional”, toda vez que se trata de su presencia en los medios. Traversa (2009), particularmente, ha acuñado la noción de “lo reidero” que busca señalar el fenómeno genérico de que “existen cosas y sucesos del mundo –entre ellos tapas de revistas- que suscitan risa”. Steimberg, por su parte, ha señalado este ajuste posicional necesario para caracterizar aquello que el humor gráfico tendría de específico toda vez que sea humorístico y no simplemente cómico. Otra aproximación sin duda interesante es la de Juan Alfonso Samaja e Ingrid Bardi en *La estructura subversiva de la comedia* (Samaja y Bardi: 2010). En él desarrollan un muy preciso método de análisis de los modelos narrativos cómicos cinematográficos, a través del estudio del género en una etapa pre-institucional (1902-1916), partiendo del concepto de *Inadecuación* (que se aproxima mucho a lo que aquí hemos llamado “incongruencia”). Algunos otros autores que han producido investigaciones sobre discursos irrisorios concretos (por ejemplo Florencia Levín sobre la página de chistes del diario *Clarín*) serán mencionados en el próximo capítulo. Queda espacio todavía para destacar la obra monumental de Emilio Burucúa en cuyas páginas la risa ocupa un lugar dominante, tanto en *Corderos y elefantes* (2001) como en el más reciente *La imagen y la risa* (2007) que utiliza la noción warburgiana de pathosformel aplicada al análisis de imágenes cómicas. Sus reflexiones de largo aliento sobre las representaciones de la risa y lo risible en la Edad Media y el Renacimiento también están presentes en estas páginas.



### 1.3 HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LOS DISCURSOS CÓMICOS Y HUMORÍSTICOS (DICCIONARIO DE LUGARES MENOS COMUNES TODAVÍA).

“Este libro nació de un texto de Borges” –comienza Foucault- “De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía- trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro [...] Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer” (Foucault [1964] 1998: 1-3). Ese texto, como se sabe, es “El idioma analítico de John Wilkins” y en él se hace referencia a una cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos* en cuyas remotas páginas –dice Borges- nos es dado hallar una cierta clasificación zoológica cuya virtud humorística –humorística y no cómica, diríamos nosotros- comenta ampliamente Foucault en el prefacio a *Las palabras y las cosas*. Sobre John Wilkins y su proyecto imposible hemos hablado antes. Ahora me gustaría detenerme un segundo sobre la risa particular del filósofo.

Esa risa se corresponde remotamente, en el tiempo y el espacio, con otra risa, cuyo estallido funda mitológicamente la filosofía. Se trata de la risa de la muchacha tracia que según cuenta la fabula se burló de Tales de Mileto cuando este cayó en el pozo por contemplar las estrellas. La anécdota es referida por Platón en el *Teeteto* (174ab) y es sintomática del tópico que opone la gravedad austera del filósofo al vulgo riante y su desconfianza para con el trabajo de aquellos, expresada en el proverbio que Lactancio dice ser atribuido a Sócrates: “Lo que está sobre nosotros -se decía- no nos importa”<sup>50</sup>. A esas

---

<sup>50</sup> Pero las cosas no son tan simples. En primer lugar, por la existencia, junto con la línea filosófica “seria”, de otra rama paralela de la filosofía que busca ponerse en el lugar de la criada burlona. Según Diógenes Laercio (VI, 27), su coterráneo cínico se burlaba de los matemáticos que miraban hacia el sol y la luna, sin ver lo que tenían a sus pies. Con los cínicos la risa se profesionaliza en el interior de la filosofía misma, dado que solían, como se sabe, gastar bromas pesadas a sus conciudadanos del campo de la sabiduría. En segundo lugar, porque siempre subyace la sospecha de que una risa aún más profundamente subversiva podría estar escondida bajo tal seriedad aparente. De ello da fe Pollock, al referir la anécdota que cuenta Diógenes Laercio sobre tu tocayo: “Para dar una réplica a la definición platónica del hombre («bípedo sin plumas»), Diógenes lanza un gallo desplumado en el recinto de la Academia. Platón, quien decididamente no le teme al ridículo, agrega entonces a su definición: «y que tiene uñas chatas y largas»” (Pollock 2003: 41). A no ser, agrega Pollock, que el humor de Platón fuera decididamente “aún más retorcido que el del mismo Diógenes”. Si así fuera, Diógenes, con su intención moralizante y aleccionadora, sería lo que

dos locuras (la del hombre común que se ríe del filósofo, la del filósofo que no llega a comprender la risa), Foucault opone la risa propiamente filosófica que cierra el capítulo sobre la muerte del hombre: “A todos aquellos que quieren hablar aún del hombre, de su reino o de su liberación, a todos aquellos que plantean aún preguntas sobre lo que es el hombre en su esencia [...] que no quieren pensar sin pensar también que es el hombre el que piensa, a todas esas formas de reflexión torpes y desviadas no se puede oponer otra cosa que una risa filosófica —es decir, en cierta forma, silenciosa” (Foucault [1964] 1998: 333)<sup>51</sup>.

No es casual que lo que sucede entre esas dos risas, sea un cuestionamiento del espacio que se abre entre las palabras y las cosas. En ese espacio el proto-género de la lista, de la cual se burla el texto de Borges, ocupa una posición privilegiada: “producir listas es una actividad cognitiva que sólo la escritura hace plenamente posible y que está en fuerte ruptura con la comunicación oral” (Verón 2013: 190). Jack Goody afirma en *La domesticación del pensamiento salvaje* que sólo muy raramente procesamos palabras separadamente en situaciones orales. “Normalmente éstas están embestidas en oraciones” (Goody 1985: 103). Por eso mismo, las listas jugaron un rol fundamental en la gestión política y administrativa de las primeras sociedades con escritura, y por supuesto, la clasificación de la información no hubiera sido sin ellas posible. Incluso el ordenamiento de acontecimientos según algún tipo de orden que hoy llamaríamos cronológico (y que daría luego origen a la historia) es consecuencia del desarrollo de esa forma simple. “Según Landsberger, la importancia de este recurso a la lista debería ser asociada a la naturaleza de la lengua sumeria [...] Yo tendería a pensar por mi parte que son las listas las que contribuyeron a volver el sumerio no ambiguo o menos ambiguo” (Goody 1985: 99). Ahora bien, entre esas listas que Goody señala, hay algunas todavía más curiosas, dado que reorganizan la información “en torno a unos conceptos aparentemente no utilitarios, casi con fines de juego” (Goody 1985: 104). Como si en los orígenes mismos del pensamiento clasificatorio, lógico y racional, surgiera asimismo la sombra necesaria del juego, del sueño, de la risa, que socava ese pensamiento desde su mismo interior.

Volviendo a la lista de Borges vemos que ésta se encuentra además, entre otras listas —en el centro exacto, diríamos, de otras listas- que a su vez, como ésta, contienen listas: a) La

---

llamaremos aquí un cómico, y Platón, aparentando una seriedad de la que en el fondo descrea, un humorista. Sobre todo ello véase Blumenberg 1999.

<sup>51</sup> ¿Por qué silenciosa? ¿Habría que leer aquí, todavía, el eco de cierta resistencia a dejarse arrebatar por los espasmos de la carcajada? ¿No es también auténticamente filosófica la experiencia de la risa que nos ahoga? Véase para ello la Introducción a esta tesis.

Encyclopaedia Britannica (que *ya no* contiene un artículo sobre la vida de John Wilkins, que era, además una lista: “Wilkins nació en 1614, Wilkins murió en 1672, Wilkins fue capellán de Carlos Luis, etc.), b] la lista de felices curiosidades en las que abundó John Wilkins, c] la bibliografía consultada, d] el idioma analítico de John Wilkins e] la enciclopedia china propiamente dicha f] el Manual del Instituto Bibliográfico de Bruselas g] el universo. Hay otras listas: la de lenguas reales e inventadas (el volapük de Schleyer, la interlingüa de Peano); la de otros idiomas analíticos (el de Letellier, el de Bonifacio Sotos Ochando), la de los ilimitados sistemas de enumeración que se encuentran entre el de Leibniz y el de los ángeles. Aquí, como en otras partes, Borges vuelve a hacer gala de la poética del etcétera, que desata la risa en el espacio de lo no-pensable.

“Las *utopías* consuelan, dice Foucault, pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso [...] Las *heterotopías* inquietan, sin duda, porque minan secretamente el lenguaje [...] secan el propósito, detienen las palabras en si mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática” (Foucault [1964] 1998: 3). Podríamos agregar: toda promesa de destrucción causa pavor y espanto, pero no risa. La tragedia muestra la conclusión terrible e inevitable de un orden. Pero el final de un orden determinado está inscripto ya en ese orden (lo que reconocemos como espíritu trágico es justamente el sentimiento de la naturaleza conflictiva de ese orden). Lo que causa risa es o bien la alteración momentánea de ese orden o bien la constatación de que nunca hubo, ni habrá, orden alguno posible.

Llamaremos **cómico** a ese movimiento que altera los parámetros establecidos, pero siempre a condición de retornar a un orden previo. El pasaje contrario será para nosotros propio de aquello que reconocemos como **humorístico**. De intentar definir esas dos extrañas modalidades del discurso es que nos vamos a ocupar a hora

Una de nuestras hipótesis fuertes es que lo cómico y lo humorístico no son categorías específicas de ningún sistema semiótico determinado. Pueden encontrarse en cualquier modo, medio o formato. Estamos habituados a pensar en la existencia de un cómico visual, verbal y hasta auditivo, pero también la distribución extravagante de ciertos elementos en el espacio puede ser ordenada de acuerdo a un orden no-serio de las cosas (que no podría ser entonces desorden). Gran parte de la obra gráfica de Mordillo se construye sobre un tipo de composición que puede ser considerada de por sí graciosa. No sé si será posible hallar en los confines orientales del mundo una torre cuya sola arquitectura sea malvada (como quería Chesterton). Pero sí me parece que podría haber muchas torres cómicas e incluso



Llamaremos **cómico** a ese movimiento que altera los parámetros establecidos, pero siempre a condición de retornar a un orden previo. El pasaje contrario será para nosotros propio de aquello que reconocemos como **humorístico**. [Mauritz Cornelius Escher. *Reptiles*. Litografía.]

algunas humorísticas<sup>52</sup>.

Hemos visto sin embargo que para la mayoría de los teóricos, el humor era una especie particular dentro del campo más general de lo cómico. Nosotros consideraremos que, por el contrario, el humor y lo cómico se oponen uno al otro, recortándose sobre el campo mayor de lo que llamaremos **lo irrisorio**, cuyo dominio comprende todos aquellos fenómenos relacionados con el terreno de la risa. Es decir: todos<sup>53</sup>. De la broma más estúpida al Quijote de 1605. De la ronda de chistes al Stand Up. De la carcajada que provoca en nosotros la caída de un payaso hasta la hilaridad que desencadena un discurso pronunciado fuera de lugar. Sin olvidar la risa triste del melancólico, la ironía sarcástica de Jonathan Swift, la desencajada mueca de las novelas de Gombrowicz, las desinhibidas alusiones sexuales de la música popular.

¿Pero qué son, exactamente, lo cómico y lo humorístico? ¿A qué categoría, a qué especie, a qué clase de entidad pertenecen? En una primera aproximación, podríamos pensarlos como dos tipos de modalidades transemióticas, dos especies de movimientos inherentes a nuestra manera de significar y estructurar el mundo. En una segunda aproximación podríamos describirlos como dispositivos muy específicos (según la definición de dispositivo que hemos dado 1.1.3). Es decir que para una época histórica determinada adquirirían unos rasgos retóricos, temáticos y enunciativos más o menos variables que podrían cambiar de acuerdo al tiempo y al lugar: decididamente hay cosas que no hacen reír a algunos hombres, sociedades y épocas y hacen reír mucho a algunas otras. Finalmente podríamos decir que son también operaciones y tipos discursivos, yendo así de lo más abstracto a lo más concreto (como se ve, no escapamos nosotros tampoco al afán clasificatorio).

---

<sup>52</sup> La percepción incongruente de ciertas sensaciones corporales pueden no sólo causarnos risa, sino incluso estar deliberadamente producidas para conseguir ese efecto. Como en el siguiente experimento, comentado por Morreal: “Subjects were asked to lift a series of apparently identical weights. The first several weights turned out to be identical, and that strengthened the expectation that the remaining weights would be the same. But then subjects picked up a weight that was much heavier or lighter than the others. Most laughed” (Morreall 2013). En Palacios 2013 c he estudiado desde el punto de vista de la perspectiva semiótica multimodal algunas formas en las que pueden presentarse el humor y lo cómico en diferentes modos semióticos. En aquella ocasión demostramos cómo la tipografía, el color o la composición de elementos sobre la página podían por si solos producir el efecto necesario para que un lector-espectador identifique ese texto como irrisorio.

<sup>53</sup> Es decir, todos los fenómenos relacionados con la risa tomada en cuenta como hecho cultural, como *efecto de sentido* (véase 1.2.1.1).

En las páginas siguientes nos ocuparemos primero de las diferencias entre lo cómico y lo humorístico. Esta primera distinción es teórica y resulta central en nuestro análisis sobre el modo en que esta clase de discursos interactúan con las condiciones de producción socio-históricas, en general y sobre la forma en que los textos de Fontanarrosa se relacionan con la constitución del imaginario socio-discursivo de la sociedad argentina, en particular. Para distinguirlos utilizaremos las tres clases de teorías que hemos considerado en 1.2.1.2 es decir: i) incongruencia; ii) superioridad; iii) Sublimación. Antes, sin embargo hemos de definir aquello que hemos llamado **lo irrisorio** y su contraparte **lo serio**.

Finalmente nos ocuparemos de distinguir entre lo cómico y lo humorístico como iv) modos de significación; v) dispositivos; vi) operaciones y vii) tipos discursivos. Esta segunda diferenciación es metodológica y nos permitirá separar claramente los diferentes objetos de estudio que podrían prestarse al análisis.

### 1.3.1 Lo Irrisorio.

Al anteponer el artículo neutro al adjetivo de “todo lo que mueve a risa y burla”, pero además “lo insignificante por pequeño” (D.R.A.E.), querríamos dar cuenta de un vasto dominio que incluye el humor y lo cómico, la burla, la sátira, la parodia, el pastiche, el chiste en todas sus manifestaciones, el humor negro, el absurdo, la mueca, la ironía, en definitiva, todo aquello que se asocia al campo de la risa; pero también –en cierta medida– el discurso melancólico, sin el cual, según hemos visto, no sería posible comprender el humor (Klibansky, Panofsky y Saxl, 2006)<sup>54</sup>, la ironía, el insulto, la locura<sup>55</sup> (Berger 1998:

---

<sup>54</sup> Seguimos así la antiquísima tradición discursiva que parte del Problema XXX y llega hasta la actualidad, hasta trabajos como el Jonathan Pollock. (Pollock 2002: 10, véase también 1.2.1.4). En el problema XXX, como hemos visto, se describía a la melancolía como la condición excepcional que hacía grandes a todos los grandes hombres. El texto inicia la línea que iba a hacer confluir hacia fines del siglo XVI, la melancolía con el humor. Si la primera es, al decir de Hugo, “la dicha de estar triste” el otro podría quizás entenderse como “la pena que asoma tras toda dicha”. Aunque tales consideraciones parecen lejanas, no se podrían comprender de otro modo películas como *The Darjeeling Limited* (2007) de Wes Anderson o *A serious man* (2009) de los hermanos Cohen, entre otros filmes y textos humorísticos actuales, que no siendo en absoluto serios, tampoco pueden sencillamente clasificarse como cómicos.

<sup>55</sup> “Las formas cómicas de expresión examinadas [...] son el humor benigno, la tragicomedia, el ingenio, la sátira y (la más importante para la argumentación central del libro) el extraño contramundo de lo que en la Edad Media se llamó «locura»” (Berger 1998:13).

13) [Uno casi estaría tentado de incluir en esta lista a “los discursos que se agitan como locos” o “que pertenecen al emperador”; pero espero que en seguida quede claro cuál es el vínculo que permite definir el conjunto].

La utilidad teórica de un término que abarcaría géneros, discursos y procedimientos retóricos tan disimiles, sería justamente la de postular un punto de encuentro, algo que a todos les es común: aquello que Cicerón llama “el lugar y dominio de lo risible” [locus et regio ridiculi] (*De Oratore* II, 68). La hipótesis que subyace es que todos estos géneros y estilos se producen (y/o se leen) en contraposición a lo serio. No elegimos por lo tanto hablar de “lo reidero” (Traversa 2005, 2009), “lo risible” o sencillamente “la risa”; porque irrisorio no sería meramente “aquello que hace reír”<sup>56</sup> sino un modo particular de decir -o de dibujar, o de actuar. Pero también, tomado desde el punto de vista del reconocimiento, las operaciones de lectura que permiten reconocerlo como tal, cualquiera que haya sido la intención (si la hubo) del productor (y no sólo el efecto de risa que provoca, aunque esa risa sea un dato no menor (Palacios 2011e).

La asignación de la categoría de “irrisorios” a todo un conjunto de textos de distinta índole es, por lo tanto, una operación crítica que busca echar luz sobre la persistencia, a lo largo de los siglos, de algo así como una dimensión de todos esos textos que adopta para cada tiempo y cada sociedad unas reglas bastante más específicas de lo que podría creerse. Esas reglas cambian y se modifican, pero también sobreviven y se perpetúan de un modo sorprendente. Creo que gran parte del “fracaso” de la mayoría de los autores que han intentado definir el humor o la risa, ha consistido en no saber diferenciar entre esa forma del discurso y el conjunto de reglas que adopta para cada época histórica: “Dicho de otro modo, el humor es una constante antropológica y es históricamente relativo. No obstante, más allá o por debajo de todos los relativismos, existe *algo* que se supone que el humor percibe. Este algo es, justamente, el fenómeno de lo cómico” (Berger 1998: 11).

En definitiva, no decimos otra cosa que lo que dicen primero Aristóteles y luego Quintiliano y Cicerón cuando afirman que el dominio de lo risible comprende una fealdad moral o deformidad física que el orador encuentra en otra persona o cosa. Con la salvedad de que esa fealdad moral o deformidad física son para nosotros construidas por el mismo discurso que se ríe de ellas, en un afán de separar aquello que “hace sistema” de lo que no. Lo irrisorio se fundamenta sobre, y a su vez crea, en un movimiento circular, el espacio de

---

<sup>56</sup> La palabra “irrisorio” tiene la ventaja en castellano de apuntar a la vez hacia aquello que da risa y hacia aquello que la causa, de aquí el significado derivado de “algo insignificante o ridículo por ser demasiado pequeño” (D.R.A.E.).



lo no-pensable, de lo no-decible, de lo que escapa a toda consideración de un orden. El espacio de la *heterotopía* que señalaba Foucault.

### 1.3.2 Lo serio.

“To understand or define the ludicrous” -dice William Hazlitt- “we must first know what the serious is” (Hazlitt 1907, 6). A pesar de lo obvio de tal afirmación, no muchos investigadores parecen haberlo tenido en cuenta. A continuación afirma:

Ahora bien, lo serio es la tensión habitual que la mente deposita en la expectativa de un orden dado de acontecimientos, que se suceden unos a otros con cierta regularidad y con cierto peso según el interés que se les otorga. Cuando dicha tensión se incrementa más allá de su tono habitual de intensidad, de una forma que sobrecarga excesivamente nuestros sentimientos por la violenta oposición del bien y el mal, o de los objetos de nuestros deseos, deviene lo patético o lo trágico. Lo ridículo o lo cómico es la inesperada pérdida o relajamiento de esta tensión por debajo de su tono habitual de intensidad, por una transposición tan abrupta del orden de nuestras ideas, que toma a nuestra mente desprevenida, con la guardia baja, la sorprende con una sensación de placer vivaz, que no deja tiempo ni predisposición para reflexiones dolorosas [“Now the serious is the habitual stress which the mind lays upon the expectation of a given order of events, following one another with a certain regularity and weight of interest attached to them. When this stress is increased beyond its usual pitch of intensity, so as to overstrain the feelings by the violent opposition of good to bad, or of objects to our desires, it becomes the pathetic or tragical. The ludicrous, or comic, is the unexpected loosening or relaxing this stress below its usual pitch of intensity, by such an abrupt transposition of the order of our ideas, as taking the mind unawares, throws it off its guard, startles it into a lively sense of pleasure, and leaves no time nor inclination for painful reflections” (Hazlitt 1907: 6, la traducción es mía)]<sup>57</sup>.

De ello se deduce que “The essence of the laughable then is the incongruous”. Ahora bien, como hemos dicho un poco antes, “lo incongruente” [que bien puede asociarse a “lo feo”

---

<sup>57</sup> No deja de resultar interesante en esta descripción el lugar asignado a lo trágico y/o patético, como el incremento de la intensidad de un orden dado de las cosas, mientras que lo ridículo, al parecer, es su contrario.



de Aristóteles y Ciceron (Véase Attardo 1994 y 2011; Morreall 1987 y 2013)] es, más que la esencia, el efecto particular que un discurso no-serio produce (sea este efecto realmente buscado o no).

Por su parte, el D.R.A.E., afirma que es “Serio” lo que es “real, verdadero y sincero, sin engaño o burla, doblez o disimulo”. Es decir, aquello que garantiza todo aquél que asegura hablar “en serio” en una conversación. Serio es lo que excluye la ambigüedad, la polisemia, el equívoco, lo que otorga estabilidad al sentido, el orden habitual de las cosas. Es esa modalidad del discurso que rechaza para una expresión cualquiera la posibilidad de ser leída de otras muchas maneras diferentes. Cuando preguntamos: “¿Estás hablando en serio?”, “¿Lo dices en serio?”, “¿Es él o ella una persona seria?” lo hacemos es pedir referencias sobre las condiciones en que tal enunciado o tal conducta, debe ser interpretada. Lo serio es la negación de todo lo que en un discurso podría dar lugar a un desplazamiento aberrante –no controlado- del significado.

De allí se sigue que “necesitamos” esa instancia seria del discurso, ese orden dado de las cosas, para poder no sólo comunicarnos, sino también interactuar con los otros y con el mundo. Hemos postulado que la transparencia del lenguaje es ilusoria, que la comprensión es sólo un caso particular en un crisol de malentendidos, que la traducción es imposible y sin embargo creemos en esa transparencia, actuamos como si todo el mundo se entendiera con todo el mundo, nos traducimos unos a otros. “No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” apunta Borges al final de su ensayo, esta condición “no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios” (Borges [1952] 1989: 86). Traducido en nuestros términos, hay cosas que lisa y llanamente “hacen sistema” (aunque sean sistemas abiertos). Si no las hubiera, no tendríamos, sencillamente, mundo.

Hacia el espacio del afuera, es hacia donde apunta lo irrisorio.

### **1.3.3 Diferenciación entre lo cómico y lo humorístico.**

Para el común de los teóricos lo cómico se identifica con todo aquello que hace reír y lo humorístico constituye sólo una suerte de subconjunto del primero. La cuestión de la distinción entre ambos, y las apasionadas defensas de su relevancia comienzan hacia el siglo XVIII y alcanzan su apogeo a principios del siglo XX. Eso que Freud llama humor no existía antes de Shakespeare, o por lo menos no tenía ese nombre. Hoy en día, por otro lado, ni siquiera los profesionales de la risa reconocen una especificidad del término. Se

llama “humorista” por lo general a todo aquél que trabaja de hacer reír<sup>58</sup>. La existencia de esa risa triste que Pirandello se esfuerza tanto por separar del común de lo cómico, no es conocida por el gran público y no resulta importante para la mayoría de los investigadores modernos<sup>59</sup>.

Para el propósito de este trabajo, sin embargo, la diferenciación entre lo cómico y lo humorístico resulta central. No se puede entender la dimensión ideológica de un texto irrisorio, sin una comprensión adecuada de todo lo que separa al uno del otro. La diferenciación entre ambos modos contribuye a clarificar no sólo la dimensión político-ideológica de los discursos sino también el modo en que circulan y se comprenden<sup>60</sup>.

Según hemos visto en 1.2.1.2 pueden distinguirse a grandes rasgos tres tipos de teorías sobre la risa: i) Teorías de la Incongruencia, ii) Teorías de Superioridad, iii) Teorías de Sublimación. Creo que podremos diferenciar el humor y lo cómico desde estos diferentes puntos de vista.

### 1.3.3.1 – Incongruencia.

Según hemos visto las Teorías de Incongruencia o Contraste plantean que la risa es la reacción que surge frente a alguna clase de incongruencia o frente a la violación de ciertas

---

<sup>58</sup> Este uso del término será utilizado en este trabajo con fines meramente expositivos.

<sup>59</sup> En realidad, un recorrido a vuelo de pájaro por aquellos textos que se ocuparon del tema nos enseña que la distinción nunca ha sido demasiado evidente. Pero esta bien que así sea, puesto que **separar ambos términos es parte una operación crítica** en todo similar a la que practica Baudelaire cuando distingue entre lo cómico absoluto y lo cómico significativo. Cuando los investigadores argumentan que, por ejemplo, “ya no existe tal distinción, que solo se verificaba hasta principios del siglo XX [...] Aquí elegimos el camino de entender las palabras tal como la evolución las ha moldeado y no como la academia quiere que sean” (Díaz 2012: 17) se está confundiendo lo que Verón llamaría la “posición del observador” (en este caso nosotros), con la de los hablantes y oyentes de los discursos. En todo caso, que tal distinción ya no exista, es una buena observación que puede prestarse a diversas interpretaciones; pero no invalida los argumentos a favor o en contra de una determinada postura analítica.

<sup>60</sup> Simplificando un poco las cosas, diríamos que en general, se trata de reconocer que hay diferentes maneras de hacer reír o que cuando observamos la realidad desde un punto de vista risible, podemos hacerlo de formas distintas. Esas formas podrían agruparse a grandes rasgos en estos dos grupos. Existen diversas razones por las que he decidido denominarlas de tal manera, la mayoría de las cuales tiene que ver con la tradición crítica sobre el tema.

reglas que deberían ser respetadas en determinados contextos.

En “Lo cómico y la regla”, un breve artículo de 1980, Umberto Eco afirma que si lo cómico viola los Principios de Cooperación de Grice (CP) o cualquier otra regla, es sólo porque el hablante tiene esa regla interiorizada hasta tal punto que la considera inviolable:

Lo cómico [a diferencia de la tragedia] no tiene necesidad de reiterar la regla porque está seguro de que es conocida, aceptada e indiscutida y de que aún lo será más después de que la licencia cómica haya permitido – dentro de un determinado espacio y por máscara interpuesta – jugar a violarla (Eco 1986, 375).

Pero entonces, dice él, lo cómico no sería tan liberador o subversivo como parece creer Bajtin (con quien Eco está discutiendo), dado que la ley sólo es infringida momentáneamente para volver en seguida a la observancia.

Lo cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esta regla hasta el punto de considerarla inviolable. La regla violada por lo cómico es de tal manera reconocida que no es preciso repetirla. Por esto el carnaval sólo puede acontecer una vez al año. Es preciso un año de observancia ritual para que la violación de los preceptos rituales pueda ser gozada (Eco 1986: 374)

Y a continuación agrega:

No hay carnaval posible en un régimen de absoluta permisividad y de completa anomia, puesto que nadie recordaría qué es lo que se pone (entre paréntesis) en cuestión. Lo cómico carnavalesco, el momento de la transgresión, sólo puede darse si existe un fondo de observancia indiscutible (Eco 1986: 374-375).

No existe, de hecho, tal régimen de absoluta permisividad, puesto que las leyes que lo cómico transgrede son, como Eco afirma, las más elementales y básicas (aunque también, dado el carácter abstracto e inclusivo de la regla, las más triviales). Nosotros podríamos decir que lo cómico opera transgrediendo aquello que asegura la estabilidad del sentido (el orden, la razón, la lógica, el mundo).

La ironía es el ejemplo *in extremis* de esta normativa de lo cómico. La ironía se destruye si la

regla se explicita y no funciona si la desconozco. En un ejemplo citado por Ciceron, cuando Craso dice refiriéndose a Aelius Lamia que al parecer era extremadamente feo, “Escuchemos a este bello mozo” falta a la verdad, evidente para todos, de que Aelius Lamia no es bello. Si Craso dijera “escuchemos a este bello mozo, que como veis es muy feo” no dejaría de ser cómico, porque violaría la máxima de no-contradicción, pero no sería ciertamente irónico.

Sin embargo, continúa Eco:

Hay que preguntarse aún si no se podría encontrar entre las diversas subespecies de este género tan ambiguo una forma de actividad que jugara de manera diferente con las reglas, de modo que permitiera incluso ejercicios en los intersticios de lo trágico -jugando con la sorpresa y rehuyendo este oscuro comercio con el código que condenara en bloque a lo cómico a ser la mejor de las salvaguardias y de las celebraciones del propio código (Eco 1986: 375).

Se trata del humor. Éste, a diferencia de lo cómico, más que tergiversar las reglas, realiza la operación inversa. Así cuando el triste funcionario del cuento “La muerte de un funcionario público” de Chejov se disculpa más allá de lo esperado o cuando el animoso redactor de la carta “Una modesta proposición para prevenir que los niños pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país y para hacerlos útiles al público” de Jonathan Swift, propone que los trabajadores agrícolas más pobres vendan a sus hijos como carne para el consumo, aparentando acatar las normas de la sociedad de su tiempo, pero llevando esas normas hasta sus máximas consecuencias; ya no se trata de la violación de una cierta clase de reglas sobre un fondo de observancia (la aparente destrucción de un orden), sino muy por el contrario la exacerbación de ese mismo orden sobre un fondo de nada que acaba, ahora sí, por poner ese orden en cuestión<sup>61</sup>.

### 1.3.3.2 – Superioridad.

---

<sup>61</sup> Al respecto de “Una modesta proposición...” dice Pollock: “aún ateniéndose a la versión de que este no es más que un texto de humor «comprometido», hay que admitir que el ataque se dirige no sólo contra quienes tratan a los pobres como animales, sino también contra los pobres mismos, por cuanto estos se comportan como brutos: «si se adoptara mi proposición» -dice Swift- «los hombres se volverían tan atentos a los cuidados menores de sus mujeres embarazadas como lo están hoy por sus burras, sus vacas y sus cerdas a punto de parir, y no las amenazarían ya con el puño o con el pie (como tienen la costumbre de hacer con tanta frecuencia) por temor a que aborten». El humor mancilla a todo el mundo” (Pollock 2003: 81-82).

Los teóricos del segundo grupo, según hemos visto en 1.2.1.2, postulaban que la risa estaba relacionada con un cierto sentimiento de superioridad del riente por sobre el objeto de la burla. Platón, Thomas Hobbes, Bergson y luego Freud, sostienen que de hecho, es así como reprendemos socialmente a quienes, por alguna razón u otra, se salen de la norma. Así sucedía, según veíamos, en la tradición de la Comedia del Arte que atribuía a lo cómico esa función [aunque también hemos visto cómo esa tradición, se transformaba en la pantomima inglesa en un tipo de ficción narrativa donde ya no había ninguna moral posible, véase 1.2.1.7, especialmente nota 40]. La batalla librada por Molière en defensa de la moralidad de su obra da cuenta simbólicamente de la vigencia de este antiguo pacto social (pacto o contrato sostenido por el humorista y su público). Toda una tradición de humoristas contemporáneos se atribuirán esa función legendaria en nuestro país, entre ellos, Tato Bores, quien argumenta explícitamente que es en defensa de la democracia que se burla de ciertos políticos y funcionarios (pero no de todos los políticos y funcionarios) (Véase Palacios 2010a y 2010b).

Tomemos como punto de partida la distinción que hace Freud entre lo cómico, el chiste y el humor. Freud vuelve a ella en un artículo escrito en 1927 –es decir, casi veinte años después de la publicación de *El chiste*– y la actualiza con los últimos desarrollos de la teoría psicoanalítica. Nos recuerda entonces aquella broma del prisionero que a punto de ser conducido al cadalso, un lunes, exclama: “¡Vaya! ¡Empieza bien la semana!”. Esta claro que aquí el sentimiento de superioridad se vuelca sobre el sujeto mismo de enunciación. Algo así “como una grandeza de alma se oculta tras esa *blague*, esa afirmación de su ser habitual y ese extrañamiento de lo que está destinado a aniquilarlo y empujarlo a la desesperación” (Freud [1905] 1990: 217). Según este punto de vista, la esencia del humor consistiría en el ahorro del afecto al que habría dado lugar la situación, que le permite esquivar en virtud de la humorada las implicaciones de aquella situación traumática. “Ahora bien ¿en qué consiste la actitud humorística, por la cual uno se rehúsa al sufrimiento, pone de relieve que el yo es indolegable por el mundo real, sustenta triunfalmente el principio de placer” (Freud [1927] 1991: 159). El humorista gana sus superioridad poniéndose en el papel del adulto, tratándose a si mismo como un niño y desempeñando simultáneamente frente a ese niño el papel del adulto superior. Frente a lo cómico, que se ríe de los otros, el humorista se ríe de si mismo, de su propia impotencia frente al mundo, pero haciéndolo así, paradójicamente, sale victorioso.

Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir: “Véanlo: ese el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él [...]

por lo demás no todos los hombres son capaces de la actitud humorística; es un don precioso y raro, muchos son hasta incapaces de gozar del placer humorístico que se les ofrece” (Freud [1927] 1991: 162).

Antes de seguir, deben tomarse, sin embargo, dos consideraciones si se quiere extrapolar la teoría freudiana al análisis de los discursos. La primera operación necesaria radica en la transposición de aquello que aquél afirma sobre lo individual y en el terreno de la lengua, al campo de un discurso que puede ser una imagen, una revista, un film o incluso una obra completa, como es el caso de Fontanarrosa, y que muchas veces puede corresponder a un conglomerado de individuos a los que sin embargo cabe atribuirles una cierta imagen autoral.

Este problema fue abordado ya cuando consideramos los trabajos sobre lo irrisorio llevados a cabo por Oscar Steimberg (2001: 99-117) y Oscar Traversa, hacia el final de nuestra breve historia de las ideas sobre la risa. Si seguimos a Freud, para que el humor propiamente dicho pueda plasmarse en la tapa de una revista (o en cualquier otro dispositivo mediático), habrá que atribuirle a la publicación una cierta imagen autoral susceptible de padecer como trauma aquello de lo que la tapa ríe. Si el placer del humor deriva del ahorro de afectividad –allí donde esperamos encontrar el llanto o el patetismo, encontramos una distancia desdeñosa- entonces es necesario imbuir a la revista o al autor de la caricatura en cuestión con una imagen que debería mostrar su indignación o su cólera, pero que en cambio exhibe sin pudor su propia falta.

La segunda consideración refiere a lo que Freud define como trauma de un sujeto individual que allí se aplica al plano meramente afectivo pero que nosotros podremos extrapolar hacia el terreno de otro tipo de faltas. La muerte es sin duda la gran catástrofe de los sujetos de allí que el humor negro se nos aparezca como el caso paradigmático del humor. Pero al extendernos hacia el terreno general de los discursos es necesario tener en cuenta otra clase de traumas que se detienen sobre ciertas imposibilidades. Así por ejemplo el llamado “humor absurdo” evidencia como catástrofe la falibilidad de toda lógica o la imposibilidad del lenguaje de dar cuenta de la realidad<sup>62</sup>. Lo cual puesto en la boca de un

---

<sup>62</sup> Este tipo particular de humorismo hunde sus raíces en la tradición popular de las *nursery rhymes*, del *nonsense* y del *limerick* o en castellano de algunos acertijos, trabalenguas y adivinanzas; cuyos exponentes literarios van de Edward Lear y Lewis Carroll, pasando por Jarry, Ionesco, Pinter y Arrabal; incluidos Kafka y Beckett. En estos últimos casos, sin embargo, la recepción de sus textos superpuesta al tratamiento que se ha hecho de sus biografías, nos impiden la distancia afectiva necesaria para que sean considerados humorísticos. Nos topamos así con el problema del *ethos*

filósofo de ceño fruncido daría cuenta de un inherente pesimismo o llevado al extremo en una novela de ciencia ficción apocalíptica podría dar lugar a la más angustiante de las distopías. Cuando por el contrario se nos dice en términos humorísticos –que no sería otra cosa que decirlo sin ceder a la agonía o al patetismo- nos encontramos con uno de los métodos más preciosos –en palabras de Freud- que poseen los seres humanos para resguardar nuestra salud anímica.



En otros casos, como en el dibujo de Steinberg, lo que se juega es otro tipo de “catástrofe” de índole intelectual que implica la imposibilidad de resolver en términos representacionales habituales aquello que se está viendo (del mismo modo que en los grabados de Escher). No podemos congeniar del todo la parte inferior con la parte superior de la imagen. Pero tampoco podemos resolver la incongruencia cargando las tintas sobre algún significado potencialmente agresivo de la imagen. Lo que la imagen tiene de incongruente, no se resuelve por ningún medio.

Lo cómico constituye el objeto de burla desde una posición de sujeto fundamentalmente

---

desde el punto de vista del reconocimiento. La imagen que el autor construye de sí, implícita o explícitamente, consciente o inconscientemente, no sólo se expone al éxito o al fracaso de un auditorio dispuesto a negarla o ratificarla; sino que es también producto de otras construcciones críticas o acríicas que forman parte de su constitución.

distinta de la humorística. Lo cómico refuerza el estereotipo, construye el prejuicio; mientras que lo humorístico lo desmonta, pero al hacerlo desmonta incluso el discurso mismo que se está produciendo.

### **1.3.3.3 – Sublimación/Liberación.**

Consideremos finalmente aquellas teorías que hacen surgir el placer de lo irrisorio de un cierto sentimiento de sublimación/liberación, que podría ser individual (Freud) o social (Bajtín). Lo cómico como un particular modo de “venganza” –frente a los otros, frente a los objetos, frente al mundo. Volvamos un segundo nuestros pasos hacia las dos consideraciones anteriores. Decíamos del humor que al parecer no sólo se sobrepone a una catástrofe mediante un rasgo de ingenio sino que por lo menos en el caso de los discursos humorísticos, parece explícitamente señalarla. Apunta por lo tanto hacia lo real –entendido en términos de lo imposible. Lo cómico, por su parte, castiga la falta de los otros a través de la burla más o menos cruel de sus excesos. Se erige por lo tanto en defensor de alguna ley del que su blanco se desvía. Cree por lo tanto en la ley y cree que merece ser sancionado quien a ella no se rinde. Lo cómico es resignado porque acepta su propia impotencia frente al mundo. De allí que al caracterizar lo propio del placer cómico como el del adulto frente al niño, Freud parezca confundir la risa del niño con la risa que el niño mismo nos provoca (ver nota 44). Ello se debe sin duda a que también en esa agresión encontramos un momento de envidia: quisiéramos también nosotros mismos, ser como esos niños de los que reímos. Por el contrario en el humor, al hacer ostensible aquello que está destinado a destruirnos, es paradójicamente, el sujeto mismo el que sale victorioso, a pesar de la descomposición de todo lo que lo circunda.

En definitiva: la sublimación de la que da cuenta lo cómico es sólo aparente. Porque de alguna manera, la agresión primaria ha sido originalmente provocada por un sentimiento de impotencia. De allí que extrapolando lo mismo al nivel de la lucha política podamos replantearnos el papel que juegan ambas modalidades de lo irrisorio en el seno de la vida social.

Lo cómico, por lo pronto, parecería tomar sus materiales de un terreno ideológico común que comparte con su público, “un acuerdo ideológico básico” (Steimberg, 1977). Se daría entonces un “efecto de reconocimiento” que instaura una complicidad entre autor y lector. Este efecto de reconocimiento –que constituye uno de los aspectos esenciales de todo efecto ideológico (Verón, 2004: 106)- conllevaría un doble resultado: el de la inclusión del lector que pasa a formar parte del universo cultural del productor y se hace así “cómplice”; y el de la exclusión de quienes no poseen el conocimiento previo necesario.



Ahora bien, aún en este segundo caso, para todo lector no familiarizado con el código, el “efecto de reconocimiento” subsiste. El lector o espectador de un chiste puede reponer un presupuesto ideológico que desconoce a partir del chiste mismo. O, para decirlo con palabras de Eco: si lo cómico viola una regla implícita, aún el lector o espectador no familiarizado con esa regla, puede recomponerla a partir del chiste. Lo cual quiere decir que lo cómico no sólo crea el objeto del que se burla, sino que además, por oposición, nos indica qué es lo serio, qué es lo normal, cuál es la regla de la cual nos estamos escapando.

De este modo lo cómico y el Discurso Cómico contribuyen a fundar el *pacto social* con el que nos constituimos en diferentes comunidades y grupos. Contribuyen, por ejemplo a consolidar los imaginarios de identidad con los que una determinada comunidad se piensa a si misma y piensa, a la vez, al otro que la excede y la delimita. Esto sucede en un nivel inmediato, “parroquial”, como dice Bergson, pero también a nivel de una nación. Lo hace a través del efecto de reconocimiento que hemos mencionado y a través de los temas y tópicos que aborda. En el caso de los Discursos Cómicos, es decir, aquellos manifestaciones más profesionales e institucionalizadas de la risa, los comediantes llegan a veces a encarnar las maneras en que piensa una determinada clase social. Personajes como Mafalda o Inodoro Pereyra, comediantes como Tato Bores u Alberto Olmedo, se convierten en portavoces del “sentir nacional”. Sobre esto hemos de volver en la CUARTA PARTE de nuestro trabajo.

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

Cabe considerar la posición diametralmente opuesta que ocupan el humor y lo cómico en este desarrollo conceptual. En este último el sujeto aparece como victorioso frente a una regla de la cual se mofa; pero es tan sólo apariencia. En el fondo –como señala Eco– siempre se vuelve a la observancia. Lo incongruente de lo cómico, acaba por apuntalar la anormalidad, de la cual el cómico se separa (pero tan sólo por un momento). En el humor, el sujeto se muestra derrotado, pero una vez más, es sólo apariencia. La posición humorística le asegura cierta grandeza que lo preserva de la derrota. No necesita, por lo tanto, restaurar un cierto “orden del mundo”. Al revés que en lo cómico, más bien hace notar que la incongruencia es la norma.

Hasta aquí nuestro desarrollo, por así decirlo, teórico. A continuación nos resultará también útil considerar lo cómico y lo humorístico desde distintos niveles de abstracción con un propósito eminentemente metodológico. Hemos de considerar entonces, en primer lugar, lo cómico y lo humorístico como dos diferentes modalidades del discurso irrisorio.

#### **1.3.3.4 – Modalidades.**

¿De qué hablamos cuando hablamos de “modalidades”? Se trata sin más de una metáfora musical como la que emplea Bergson cuando habla de transposición de un contexto serio a otro irrisorio. Así lo expresa también Burucúa, cuando tras haber intentado determinar la *pathosformel* de la risa en un determinado dominio de imágenes llega a la conclusión de que quizás sea mejor no pensar en una fórmula tan explícita [como aquella de la ninfa de Warburg o como la de la “majestad invertida”, ver 3.1.6] y pensar el espacio de la risa como un dominio que “por fuera de una identificación intelectual precisa de los contenidos, se plantee más bien como la organización de una matriz de relaciones entre formas emocionalmente identificables, algo semejante a los modos mayor y menor del diatonismo temperado en la música europea de los siglos XVIII y XIX” (Burucúa 2007: 99). Esto es, un cierto modo de decir en el marco del cual puede decirse casi cualquier cosa (así como una determinado motivo musical puede también hacerse sonar en diferentes modos, y encontrar en cada uno de ellos una sensibilidad distinta).

De esta forma, podemos comprender mejor el funcionamiento de lo cómico y lo humorístico, ya no como asociados a determinados temas y contenidos o a determinados procedimientos retóricos y marcas discursivas sino como un sistema modal complejo que ordena o desordena los diferentes sentidos de un texto cualquiera; y en el cual, en una época determinada y en una comunidad discursiva determinada, ciertas marcas, temas y procedimientos funcionarán como más adecuados que otros para los fines que se persiguen.

#### **1.3.3.5 – Dispositivos.**

Hemos hablado de modalidades cuando bien habríamos poder dicho dispositivos. Según el alcance que tal noción tiene en el campo filosófico (Véase la entrada **\*dispositivo** en 1.1.3) lo cómico, lo humorístico y lo irrisorio son objetos de esta clase (pero lo es también el lenguaje, según Agamben). Pensarlos de esta manera nos permite comprender por qué ciertos textos que llevan al límite la sutileza de sus procedimientos irrisorios siguen siendo comprendidos de esa manera por el público que de tal modo los reconoce (la risa se funda

también muchas veces en la predisposición a reírse del auditorio).

Por lo tanto nos referiremos a lo cómico y lo humorístico, cada vez que anteponemos el artículo neutro, ya como **modalidades**, ya como **dispositivos**, en tanto conjunto heterogéneo de elementos que comporta prácticas discursivas de diversa índole (Foucault [1977] 1985)<sup>63</sup> cuya primera función consiste en gestionar el contacto entre instancias –por ejemplo las instancias de *producción y reconocimiento* (Aumont 1992, Traversa 1995) o como se sugiere en el número 25 de la revista *Hermès*, entre objetos y sujetos, entre lo técnico y lo simbólico, entre libertad y restricción (Peeters y Charlier 1999).

### 1.3.3.6 – Operaciones.

Llamaremos *operaciones cómicas* y *operaciones humorísticas* al grado más pequeño en que puede manifestarse lo irrisorio. No hace falta volver sobre la definición de **\*operación** que hemos dado en 1.1.3. En el sentido más simple del término, una operación consiste básicamente en “hacer algo”. Hacemos algo con la materia prima de lo discursivo para transformarlo en un texto cómico o humorístico. Esas operaciones, decíamos allí, son sólo mediatamente visibles a través de las marcas que dejan en el texto considerado. Distinguir entre operaciones y discursos, implica pensar que todo discurso pueda echar mano de lo irrisorio aunque el discurso en sí no lo sea.

Estas operaciones son extraordinariamente variadas y a lo largo de la historia se han hechos numerosos intentos para su clasificación. Pueden producirse además en cualquiera de los niveles de un texto. En el análisis de Genette sobre la parodia, al que regresaremos en 3.1, se llega a una definición de la parodia como operación, a partir de la cual se ha desarrollado también una clase de texto. Es decir, un género.

Cicerón clasificaba los géneros de lo ridículo, como hemos visto, básicamente en dos: de palabras y de cosas y reconocía como operaciones propias de la primera la anfibología (palabras o expresiones de doble sentido), las paronomasias (alteraciones mínimas de un

---

<sup>63</sup> Foucault dice –y lo repite Agamben– “Prácticas discursivas y no discursivas”. Según nuestro punto de vista, no hay prácticas no-discursivas. Lo que hay son diferentes grados o tipologías de lo discursivo. Es decir, discursos que operan sobre otros discursos, diciendo explícitamente cómo han de ser leídos, interpretados, etc. Estos metadiscursos, en el caso de los dispositivos, operarían en el espacio del interdiscurso, dado que sus marcas son raramente rastreables en la superficie discursiva. Lo cual quiere decir, que sabemos de algún modo cómo se lee ese texto, antes de que nadie nos lo diga. El género, claro está, es también un tipo de dispositivo.

vocablo, común también para ser usada en los nombres), las citas poéticas levemente alteradas, el uso de literalidad en palabras que suelen emplearse en sentido figurado, las antífrasis, las antítesis y las metáforas.

En cuanto a lo ridículo de las cosas señala que el orador debe procurar no caer en la parodia, la mueca o el chiste obsceno (con lo cual se sabe, estas son también operaciones posibles). Para revelar lo ridículo en cosas, hombres y acciones se puede hacer uso del apólogo, el símil, las imágenes, las hipérboles por exceso o por defecto, el disimulo gracioso [urbana dissimulatio], aquello que los griegos llamaron ironía (en lo cual Sócrates era un auténtico maestro) y las contradicciones que desnudan el absurdo o el grotesco de una situación (Burucúa 2001: 133-134, *De oratore*, LVIII-LXVII).

Operaciones que Cicerón no considera, pero de las que nos vemos obligados a ocuparnos, son aquellas específicamente vinculadas a la imagen y al ritmo [dado que tanto historietas, como textos lingüísticos buscan representar el fluir temporal]. Como en las operaciones propias de lo verbal podemos diferenciar también en lo visual entre lo ridículo de aquello que se representa [cómico referencial] y en la forma ridícula de representarlo [cómico procedimental]. En el segundo caso, la alteración de las proporciones, la exageración de algunos rasgos, el excesivo desorden, o al revés, una tipo de composición repetitiva y esquemática convienen al dibujo humorístico. Por su parte el ritmo propio de lo irrisorio se construye a través del contraste entre la excesiva velocidad y la artificialidad de algunas pausas [por ejemplo en aquél gesto propio del payaso que se conoce como “mirada a público”].

Lo que diferencia al orador del bufón o del mimo, dice Cicerón, es que aquél habla no para hacer reír, sino con algún fin y utilidad, mientras que éstos bromean todo el día sin alguna causa aparente (salvo quizás la de ganarse la vida, pero esto no lo dice) [Temporis igitur ratio et ipsius dicacitatis moderatio et temperantia et raritas dictorum distinguunt oratorem a scurra, et quod nos cum causa dicimus, non ut ridiculi videamur, sed ut proficiamus aliquid, illi totum diem et sine causa. *De Oratore*, LX, 247]. Cicerón estaba ciertamente interesado en la potencia persuasiva de la risa. A nosotros nos interesa más el tipo de discurso que no busca otro fin y utilidad que la de hacer reír. A ese tipo de discursos lo llamaremos Discursos Irrisorios y es sobre ellos que trata principalmente esta tesis.

### **1.3.3.7 – Discursos.**

Llamamos Discursos Irrisorios a cierto tipo de discursos de circulación bastante corriente que están orientados a hacer reír y que son identificados como tales por los miembros de

una sociedad. Al referirnos a los Discursos Cómicos y Humorísticos como tipos discursivos los diferenciamos del uso accidental y parcial de lo cómico y lo humorístico en otros discursos diferentes, pero cuyo fin último sería decir algo *en serio*. En ese caso diríamos que hacen uso de operaciones cómicas o humorísticas. Pero un Discurso Irrisorio (categoría que engloba a la de aquellos dos) puede construirse totalmente sin apelar a esa clase de recursos estereotipados de uso bastante frecuente en nuestras conversaciones cotidianas.

Los Discursos Irrisorios implican un “uso profesional de la risa”, tienen una vida institucional propia, una historia y un espacio de circulación determinado. En el primer capítulo de la SEGUNDA PARTE [2.1.2] nos ocuparemos someramente de trazar la historia y el campo de acción de un sector muy importante de esta clase de discursos en la Argentina de los últimos cuarenta años.

Todavía podemos encontrar una diferencia de base entre lo que hacen los humoristas profesionales en su labor cotidiana retornando a Freud una vez más. En *El chiste y su relación con lo inconsciente* éste señala que los hombres “no se han contentado con gozar de lo cómico donde se topaban con ello en su vivenciar, sino que procuraron producirlo adrede” (Freud [1905] 1990: 189). Dado que no vuelve sobre el asunto ni en ese libro, ni en artículo sobre el humor de 1927 habría que preguntarse entonces qué será lo propio del humorista cuando ya no se trata de ganar el placer “frente a una situación en que de acuerdo con nuestros hábitos estamos tentados a desprender un afecto penoso” (Freud [1905] 1990: 216) sino de buscar esa situación de manera deliberada. La proposición freudiana sobre el humor podría entonces también invertirse de modo que el humorista profesional sería aquél que señala explícitamente aquella falta que en cualquier otro contexto habría de ser percibida como trauma. Es el caso de numerosos humoristas cuyas temáticas extrapoladas al discurso serio podrían parecer pesimistas e incluso siniestras. Ya hemos señalado que dicha falta no tiene por qué ser necesariamente afectiva. En el terreno del humor gráfico, los trabajos de Saul Steinberg, por ejemplo, pusieron en evidencia, por así decirlo, las falacias de la representación naturalista provocando enunciativamente la caída del autor ideal, omnisciente, inaugurando, en palabras de Steinberg “procedimientos que definen al humorista gráfico como alguien que juega, que no dice, que no sabe” (2001: 113). Abre entonces el camino que en Argentina irían a seguir, con dispares resultados, Oski, Landru, Fontanarrosa o Copi.

Si en su uso cotidiano el humor nos resguarda de las pequeñas catástrofes del día a día en el uso profesional, se podría decir que, al revés, lo que se hace es explicitar la catástrofe, recreándola y haciéndola visible.

Hemos, por lo tanto delimitado el espacio de lo que hemos llamado lo irrisorio, definiendo sus componentes e intentando dar una coherencia al inmenso campo de los estudios sobre la risa, descartando aquello que no nos parecía útil, correcto o interesante y recuperando lo que en cambio se ajustaba más a aquellos ejemplos que consideramos relevantes. Tenemos, entonces, una teoría integral del humor y lo cómico. Lo que sigue a continuación tendrá el propósito de poner el sistema en funcionamiento para verificarlo, justificarlo y tal vez modificarlo. Lo que hace interesante a una taxonomía –dice Steimberg- “es su condición cambiante y, en tanto tal, su carácter de indicador privilegiado de la movilidad de una cultura [...] Ningún cuento es un cuento perfecto, ninguna nota editorial es un ejemplo perfecto de su género”, dado que las realizaciones de las herramientas de análisis con que contamos –y las que aquí he expuesto no serán la excepción- “se encuentran siempre llenas de agujeros, llenas de fallas; es decir, llenas de historia” (Steimberg 2013a: 93). El nuestro también, espero, será un cuento con agujeros. Pero de eso también, o sobre todo, está hecho el conocimiento.



La primera imagen es cómica, la segunda, humorística.

## SEGUNDA PARTE: INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE ROBERTO FONTANARROSA

Tal vez sea hora de estudiar los discursos no sólo en su valor expresivo o sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos varían con cada cultura y se modifican en el interior de cada una; la manera como se articulan en las relaciones sociales se descifra de modo, creo, más directo en el juego de la función-autor y en sus modificaciones que en los temas o los conceptos que se emplean.

Michel Foucault, [1969, 1979] 1999 “¿Qué es un autor?”.

Y por eso la historieta es un gran lenguaje. Porque, justamente, es la puesta en fase de dos lenguajes que, en realidad, son intraducibles; y el resultado es la obra artística. ¡Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible!

Oscar Steimberg, 2010. “Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible” [Entrevista de Lucas Berone y Federico Reggiani]

“Puto el que lee esto.” Nunca encontré una frase mejor para comenzar un relato. Nunca, lo juro por mi madre que se caiga muerta. Y no la escribió Joyce, ni Faulkner [...] Lo leí en un baño público en una estación de servicio de la ruta. Eso es literatura.

Roberto Fontanarrosa, 2003. “Palabras Iniciales” en *Usted no me lo va a creer y otros cuentos*.



## INTRODUCCIÓN

Ha llegado el momento de introducir nuestro objeto de estudio.

En análisis del discurso la cuestión del establecimiento del *corpus* resulta decisiva para la investigación “por cuanto se trata de analizar, a partir de un conjunto cerrado y parcial de datos, un fenómeno de mayor amplitud que la propia muestra” (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 136). Suele ser el *corpus* el que define el objeto de la investigación que no le preexiste. El modo de su establecimiento no es, por lo tanto “un simple gesto técnico que responda a las exigencias ordinarias de la epistemología de las ciencias sociales”. Es problemático, dado que pone en juego la concepción misma de la discursividad, de su relación con las instituciones y del papel del análisis del discurso. (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 137).

En el caso de la obra de Roberto Fontanarrosa, nos encontramos cara a cara con dos conceptos cuya problematicidad se irá haciendo visible a medida que avancemos en el análisis, pero que no estará de más mencionar en el comienzo de esta SEGUNDA PARTE la noción de “obra”, y la función autor que le da sustento. “La palabra «obra»” –dice Foucault– “y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor” (Foucault [1969, 1979] 1999: 335). Doble dificultad en este caso, dado que se trata de un humorista cuyo medio principal ha sido por muchos años el humor gráfico y la historieta, para quien la articulación entre texto e imagen no estará exenta de tensiones irreductibles. No lo estará por la particularidad del medio [en la historieta esta relación es siempre conflictiva –no por nada va a afirmar Steimberg que “lo que tiene de bueno la historieta es [justamente] que es imposible” (Steimberg 2010)]<sup>64</sup>, ni por las condiciones específicas del autor. En los últimos años será el Fontanarrosa escritor quien se imponga por sobre el dibujante, rasgo que se hará evidente incluso en su obra gráfica.

En esta parte nos ocuparemos, por lo tanto, de presentar dicha obra y de establecer las hipótesis sobre la cuales recortaremos nuestro *corpus*. Lo haremos progresivamente, sin embargo, presentando en primer lugar [2.1.1] el campo de los estudios sobre historieta y en segundo lugar [2.1.2] el más problemático dominio de los que hemos llamado –en el

---

<sup>64</sup> “Porque si es improbable poder descifrar la escritura, tanto más absurdo es poder definir un lenguaje compuesto de imágenes y palabras. Esa capacidad del medio para producir la ilusión del movimiento a partir de dibujos discontinuos y no ocultarnos que lo que produce es un artificio” (Vázquez 2012: 17).

capítulo precedente- Discursos Irrisórios. En 2.2.1 realizaremos el bosquejo de una biografía “crítica” de Roberto Fontanarrosa (crítica en tanto no se interesa tanto por las circunstancias vitales del autor, como por la relación entre el relato de esas circunstancias – por el mismo autor, por los medios, etc.- y la obra).

Finalmente, en el último capítulo de esta SEGUNDA PARTE introduciremos el *corpus* de textos que analizaremos en las partes posteriores.

## 2.1 – EL HUMOR Y LA HISTORIETA

Al igual que sucede en la literatura, las artes plásticas o el cine, existen tres posibles abordajes al estudio de la historieta (y en general, de cualquier lenguaje artístico):

- 1) Una teoría de dicho lenguaje artístico en su especificidad;
- 2) Una teoría de dicho lenguaje artístico como hecho cultural, discursivo, antropológico, etc. Es decir, en su relación con otras disciplinas que se valen de esos textos para decir algo afín a la disciplina en cuestión;
- 3) Una teoría de la técnica y de su práctica cotidiana.

Tal distinción puede aplicarse indiferentemente a la historieta, el chiste gráfico o incluso al campo general de los Discursos Irrisorios.

Aunque estos tres aspectos se encuentran íntimamente entrelazados, no conviene olvidar que son diferentes formas de acercarse a los problemas que el objeto de estudio nos plantea (y un diferente modo de hacerse preguntas sobre él). Lo que crean los creadores y el sentido de su arte en el mundo, es observado y analizado por la teoría que a la vez influye en la creación y comprensión de las técnicas con las que éstos crean y producen. Esta consideración es importante si creemos que los estudios sobre historieta y sobre humor pueden reclamar para sí una especificidad propia, tal y como la poseen las artes visuales, la música, el cine o mucho antes, la literatura.

### 2.1.1 – Historieta y estudios sobre historieta

Para el caso particular de la historieta, puede afirmarse que hoy en día predominan los estudios de segundo tipo. Es decir, se utilizan estos textos como documentos que dan cuenta de un problema histórico, sociológico, antropológico, etc. “Trata-se de um tipo de fonte que permite inúmeras possibilidades de estudos, uma vez que se pode analisar desde questões de história política, passando pelas problemáticas do gênero e da memória, chegando até questões de história da arte e estética nos *comics*” (Pereira 2011: 17). La historieta –según Steimberg- constituiría un material privilegiado para la búsqueda de los modos de producción de la significación, por su dificultad para el borrado de las operaciones de su constitución (Steimberg 2013b) (y lo mismo puede afirmarse de los Discursos Irrisorios).

Y sin embargo habría muchas cosas interesantes para decir sobre la especificidad de la

historieta. Esta especificidad se encuentra, sin duda, en su carácter híbrido, a medio camino entre la palabra y la imagen. Dado que no hay arte que como éste enfrente de manera tal, en su misma constitución, la conciliación imposible de esos dos lenguajes tradicionalmente tenidos como antitéticos: el arte de las palabras, la literatura y el de las imágenes, la pintura.

A pesar de las múltiples relaciones que se han tejido entre ellos, a lo largo de la historia (relaciones cuyo amplio espectro va desde el *ut pictura poiesis* horaciano, hasta el carácter secundario o parasitario de las ilustraciones en los libros de relatos, en cuya misma etimología se vislumbra su propósito de iluminar un texto que las precede, del que dependen, pero al que algunas veces se imponen) los campos de la cultura icónica y literaria participan de dos lógicas diferentes que chocan para producir un lenguaje nuevo que sin embargo conservará a lo largo de su historia las tensiones de esta doble articulación.

Todavía resuena entre nosotros el *dictum* masotiano de que la historieta es lisa y llanamente “literatura dibujada”. *Dictum* que se pone seriamente en cuestión, en nuestro país, sobre todo a partir de la obra del último Alberto Breccia cuyos ejercicios de transposición de obras literarias hacen énfasis en la “puesta en escena” poniendo en juego innovaciones formales que impiden de alguna manera reducir el dibujo a la letra o viceversa. Volveremos en seguida sobre este punto.

Otras definiciones insisten en su naturaleza secuencial (Will Eisner), en su disposición de *género manual, múltiple e inmóvil* (Zunzunegui) o en su condición de *género impuro* (García Canclini). Entre todas ellas, destacan hoy en día, las que asocian al carácter heteróclito del medio, las tensiones que se juegan en su interior entre lo popular, lo masivo y esquemático contra lo artístico, específico y experimental<sup>65</sup>. Pero además, otras líneas de fuerza lo atraviesan de parte a parte, las que oponen su índole de arte circunstancial y efímero contra las posibilidades de la imagen de reafirmarse en su índole atemporal.

Desde el comienzo del siglo veinte hasta la actualidad, las historietas pasaron por diversas fases que van desde su expansión como medio de comunicación de masas hasta su confirmación como lenguaje artístico, abarcando todos los géneros posibles, policial,

---

<sup>65</sup> “La historieta como objeto a veces privilegiado para la discusión remite a discusiones que fijan parejas equívocas: elite/masa; palabra/imagen; popular/arte; industria masiva/experimentación y vanguardia. Sin embargo, la historieta tiene una escritura exhibicionista y opaca, pueril y exquisita, complaciente con la industria y resistente a su artificio. De todos los registros visuales, quizás, su lenguaje sea el más resistente a la especificidad por su juego de mestizajes entre géneros, técnicas y recursos” (Vazquez 2009: 6-7).

fantástico, infantiles, eróticos, de ciencia ficción, de acción, de amor, de espionaje e incluso creando géneros propios, como la historieta de superhéroes que trasplantada luego al cine y hasta al teatro, nunca olvidará su primer origen. Durante gran parte del siglo pasado fueron uno de los espacios privilegiados para el consumo de narrativas y dada la disposición seriada que asumieron gran parte de sus producciones, el campo por excelencia para la proliferación de ficciones no autoconclusivas (la poética del “continuará”).

Esta temporalidad compleja sumada al conjunto de atributos que hemos enumerado la posicionan como una de las fuentes por excelencia para el estudio de los imaginarios sociales<sup>66</sup>, dado que la historieta es *uno de los lugares donde chocan y se entrecruzan las potencialidades de una cultura con la dimensión más radical de la imaginación*. Al igual que sucede con el campo de las industrias culturales orientadas a los niños, lo que constituye el rasgo más característico de esta “menesterosa feria de las maravillas” donde se dan cita superhéroes y supervillanos, animales parlantes, criaturas de otros planetas, sabios locos y zombies, mujeres imposiblemente hermosas y demonios de sexo desmesurado es el encuentro entre la fantasía más desbordada y todos los límites concebibles que la cultura le pone a la amenaza siempre excesiva de la imaginación<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> “A HQs são uma fonte privilegiada para se estudar os imaginários sociais e políticos que circulam em determinada sociedade, numa determinada época [...] os quadrinhos seriam um dos canais de acesso aos imaginários sociais, e também onde os mesmos são produzidos” (Pereira 2011: 17-18).

<sup>67</sup> Creo que se comprenderán mucho mejor mis palabras haciendo una analogía más precisa entre la historieta y el campo de la cultura destinada a los niños, donde, según supo ver bien Walter Benjamin, se enfrentan las fantasías más exuberantes de unos sujetos que bien pueden ser llamados subalternos –los niños- y unos “adultos-colonizadores” que buscan poner cauces a esa imaginación desbordante. Lo que caracteriza a la literatura para niños es esa polaridad en que se debate: “Entre dejar lugar a esa imaginación radical y desbordada o en apuntalar los cimientos de lo que está al otro lado, la cultura, justamente.” (Palacios en prensa c). En el prólogo al libro que reúne los escritos de Walter Benjamin sobre el tema, Giulio Schiavoni afirma que: “el dilema, sobre el que todavía parece demorarse el debate de cuantos aman y sirven la literatura infantil, encuentra sus razones profundas no sólo en el inevitable dualismo existente entre la perspectiva de los adultos (padres y educadores) que eligen los libros para la infancia, y la de los niños, que los leen o los miran, sino también en el paisaje no poco accidentado de la propia tradición de pensamiento que esos libros cargan sobre sus espaldas. En efecto, en ella parecen cruzarse o alternarse continuamente adultos que reverencian la fantasía y la espontaneidad infantiles [...] y otros que, con moralismos más o menos bien estructurados, nada tienen en su corazón salvo el deseo de someter esa fantasía y esa ingenuidad a la ética filistea de un útil de clase, ética que se refleja a menudo en la literatura para la infancia introduciendo la obligación de la “moral” conclusiva, para

De allí que la historieta (por lo menos durante sus primeros cincuenta años de historia) convoque en el mismo espacio que ocupan criaturas de formas aberrantes y cuerpos imprevisibles las normas morales más estrechas y los ideales políticos más reaccionarios. Pero quizás lo mismo valga decir del entero dominio de lo que se ha dado en llamar “culturas populares” sobre todo allí donde se cruzan con la “cultura de masas” términos que de ningún modo pueden ser tomados como sinónimos<sup>68</sup>. Este entrecruzamiento fue asumido de manera problemático por toda una tradición académica argentina. Volveremos sobre ello un poco más adelante.

El surgimiento de las primeras historietas, íntimamente relacionado con el perfeccionamiento de las técnicas de reproducción de imágenes y el desenvolvimiento de la industria editorial, sobre todo de aquella industria aplicada al sector del entretenimiento, esta íntimamente ligado a ese universo del que Bajtin va a dar cuenta todavía muchos años más tarde. Convoca imágenes similares, lógicas semejantes, parecidos excesos: “Entre 1896 y 1901 los comics progresaron de modo irregular, desde la fuerza de expresión silente de la pantomima hasta la perorata grandilocuente del «vaudeville», sin dejar de reír a lo largo del camino” (Blackbeard 1982: 1). La comedia fue la clave del éxito de las historietas y la invención del *balloon*, que pasó casi inadvertida en un comienzo, la clave que permitió pasar

---

la que los “niños buenos” siempre deban “estar limpios”, los “niños buenos” nunca deban “contestar” y así sucesivamente” (Benjamin, 1989: 10) Nosotros agregamos que la literatura infantil se encuentra justamente en el medio: “Tal vez podríamos pensar que, en este sentido, la literatura para niños es a la inversa que la literatura para adultos, una literatura que va del juego a la cultura, mientras que la segunda, la literatura que se debe leer una vez que ya hemos crecido, va de la cultura al juego” (Palacios en prensa c). Aunque de consumo predominantemente adulto, durante una gran parte de su desarrollo histórico como industria cultural, lo mismo puede decirse de la historieta. Tan solo que, en este caso, cabría pensar, los sujetos subalternos no son niños, sino adultos que, en la medida en que son adscriptos a aquellas clases, son por lo tanto tratados como tales, en tanto y en cuanto por su propia condición el subalterno tiene también negado el acceso a la palabra (Ver Spivak 1988).

<sup>68</sup> “Uno de los problemas que supone en términos analíticos describir las prácticas de producción y recepción de historietas está ligado a la dificultad de analizar las prácticas y discursos de los sectores populares. [...] Muchas de las historietas populares dan cuenta de procesos híbridos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero. Ello supone, al mismo tiempo, pensar el modo de relación entre alta cultura, cultura de masas y cultura popular tal como fue planteada en distintos trabajos y líneas de investigación en América Latina” (Vázquez 2009: 4). Véase también Alabarces y Rodríguez, 2008.

del silencio al sonido. El globo poco a poco fue ganado terreno hasta llegar al punto de que



El surgimiento de las primeras historietas, íntimamente relacionado con el perfeccionamiento de las técnicas de reproducción de imágenes esta íntimamente ligado a ese universo del que Bajtin va a dar cuenta todavía muchos años más tarde. Convoca imágenes similares, lógicas semejantes, parecidos excesos. [Richard Feldon Outcault. *Hogan's Alley*, 1896]

la individualidad de los personajes y el sentido narrativo de los episodios, pasaron a depender de su contenido. “El sonido no aportó al cine tantas posibilidades narrativas y distintas” como las que concedió a la historieta (Blackbeard 1982: 1). Sin embargo “aún antes del total empleo del sonido, la sola furia que surgía de aquellas producciones humorísticas germinales era un maravilloso deleite” (Blackbeard 1982: 8). Era un tipo de historieta, “preindustrial, artesanal y salvaje” (Gociol y Gutiérrez 2012: 5) cuyos personajes evocaban paralelamente el mundo de la infancia y el de las diversas clases sociales que consumían los periódicos donde las planchas eran publicadas.

Así, el famoso Yellow Kid de Outcault era un “pilluelo ambiguamente irlandés-oriental” cuyas aventuras tenían lugar en los barrios bajos neoyorquinos “que se destacó poco a poco de entre las figuras del fondo de una serie de «cartoons» humorísticos de niños de suburbios” (Blackbeard 1982: 2). Cuando el niño amarillo fue importado al *New York Journal* de William Randolph Hearst en 1896, llegó a convertirse en la atracción principal de su suplemento dominical (de allí la denominación de “prensa amarilla” que adoptó el gran público desde entonces para esta clase de periódicos). De la mano de Hearst, Outcault aumentó progresivamente la utilización de la narrativa por secuencias. Cuando en 1898 abandonó la serie debido en parte a las iras que despertaba en los censores la manifiesta vulgaridad del Kid, había en ese entonces, sin saberlo, sentado las bases de un nuevo medio. “Aún no estaban establecidos los códigos del flamante lenguaje, ni para los autores, ni para las publicaciones, ni para sus lectores” (Gociol y Gutiérrez 2012: 5) pero de la posterior domesticación de esa velocidad y esa furia iba a surgir toda una industria que encarnaría, junto con el cine, las fantasías y temores de la especie humana durante el espacio de más de medio siglo.

Según afirma Rivera, fue necesaria “una dilatada educación *perceptiva* a través del cine y de la fotografía para que la historieta –casi a comienzos de los años treinta, si descartamos algún atisbo precursor del excelente Winsor McCay- se resolviese a incorporar recursos visuales de genuino origen cinematográfico” (Rivera 1992: 23) Ello le sirve para dividir la historia de la historieta –retomando la clásica división de Umberto Eco entre Paleo y Neo Televisión- en historieta paleo y neo-gráfica. La primera se inspiraría en lo que él llama una “arcaica” forma de mostrar, propia de la “imagería popular o de cordel” (carteles de feria, aleluyas, catecismos en imágenes, figuras de almanaque, grabados de *canards*, ilustraciones de romanceros y folletines) mientras que la segunda adopta para sí las convenciones del



lenguaje cinematográfico<sup>69</sup>. Aquellas “formas de mostrar”, hay que decirlo, son también las que eran propias del campo de la risa. Lo cual vuelve a poner sobre el tapete la cuestión de la supervivencia de aquella cultura subterránea que Bajtin ha sido el primero en traer a cuenta.

### 2.1.1.1 - La historieta en Argentina.

A diferencia de lo que había sucedido en los Estados Unidos, en Argentina “la cuna del género no estuvo en los diarios –que necesitaban productos aptos para todo público, del llamado humor blanco-, sino en lo semanarios” (Gociol y Gutiérrez 2012: 5). Una de las fuentes fue la propia caricatura política que venía gestándose desde hacía algún tiempo en esos mismos semanarios (como veremos en el capítulo siguiente) y que encontraron nuevos bríos en las técnicas y recursos del comic norteamericano. En efecto, contra lo que se piensa habitualmente, “la inserción de materiales extranjeros no implicó en todos los casos un mecanismo de trasplante de temas, clichés y modismos verbales ajenos a nuestro medio” (Rivera 1992: 26) la adaptación de materiales importados también supo dar origen a singulares hallazgos “basta con repasar algunos de los materiales más corrientes para advertir la mano que retoca y ambienta” (Rivera 1992: 28). La historieta argentina, si bien adopta patrones y esquemas de los modelos italianos, ingleses, franceses y norteamericanos principalmente, lo hace –según Rivera- estableciendo una relación de discontinuidad y ruptura. Aún cuando los modelos eran extranjeros los contenidos eran locales.

Pasada una primer época que se podría denominar “antigua” en la que surgen las primeras creaciones locales con personaje fijo [*El Negro Raúl* “con su dibujo de vertiginosa calidad y sus infames moralejas conformistas”, *Sarrasqueta* “con una ideología parecida y un dibujo de ningún modo comparable al anterior”; *Pancho Talero*, versión vernácula de *Trifon y Sisebuta*

---

<sup>69</sup> Si bien no puede exagerarse todo lo que la historieta le debe al cine –mientras que lo contrario es bien poco frecuente hasta bien entrado el siglo pasado- creo yo que en realidad sí puede exagerarse. Aunque sumamente útil para entender la evolución del medio, la división que practica Rivera no se sustenta sólo en la influencia de las películas sobre los comics, sino que parece ser parte de un proceso más general de evolución de las narrativas visuales en donde la historieta acapara para sí recursos y procedimientos que al cine le son imposibles. Estos recursos y procedimientos, como sí reconoce Rivera, habían venido constituyéndose desde las planchas dominicales donde dibujantes como McManus, Winsor McCay, Gustav Verbeck –autor de la extrañísima *Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo*- Richard Felton Outcault o Burr Opper- desarrollaron un lenguaje que domesticado y puesto a punto, iba a ser la base de la historieta seria profesionalizada y sindicalizada.

(*Bringing Up Father*); *Viruta y Chicharrón* “con desbordes de humor surrealista” o las *Páginas del (tabaco) Dólar* donde se desarrolla “una enloquecida crítica social en espejo” a través de un matrimonio de negros que se burla de los blancos de “sociedad” que aparecía a su vez como objeto de burla (Steimberg 2013b: 53)] llega una época “media” donde se consolidan los diferentes géneros, se logra la fidelización de un público y se preanuncian las grandes variables estilísticas pero sin “libertad creadora” (cada creador hacía lo que le mandaban) con una pareja adecuación al discurso moral y político de la ideología oficial dominante. Se afianzan las primeras historietas de Dante Quintero: *Manolo Quaranta*, *Don Fermín* y *Julián de Montepío*, en la cual haría su entrada el indio Patoruzú. En 1928 surge *El Tony* que acostumbra al público al modelo de historieta seria de aventuras internacional y en 1937 *Pif-Paf* precursor del tipo de revistas de historietas popular de las décadas siguientes, sin notas de actualidad, sin cuentos) (Steimberg 2013b: 53-54). La década del 40 es la de la eclosión en muchos sentidos de la industria de la historieta local. Será el momento de *Intervalo*, de *Patoruzito*, de *Rico Tipo* “la revista de humor que aglutinará a los mejores satiristas de esos años” (Saccomanno 1983: 617, Ver 1.3.2). Es la década en la que irrumpe la figura del guionista provocada por la urgencia de apurar los tiempos editoriales. Dado que no existía aún una idea definida de cómo estructurar la relación entre guionistas y dibujantes, los bloques de texto comienzan a aumentar desmesuradamente. La historieta argentina recibe por esos años el aporte de periodistas, escritores, redactores publicitarios, pero son pocos son los que alcanzan a comprender “los fundamentos de una imprecisa y hasta entonces no definida técnica de los cómics [...] en general los recién llegados escriben desde la literatura y no desde la historieta” (Saccomanno 1983: 618). Leonardo Wadel es uno de los primeros guionistas en “pensar en imágenes” “más apasionado por la acción que por las reglas de verosimilitud” su nombre estará integrando hasta la década del 70 todo proyecto editorial de envergadura –entre sus más grandes éxitos se encuentran el de *Vito Nervio*, creada originalmente por Emilio Cortinas y Domingo Repetto (conocido como Mirko), que comenzará a guionar con dibujos de Alberto Breccia hacia 1946.

El fin de la década de los 40 implica el entierro definitivo de la concepción que afirmaba que el público local era capaz de aplaudir y tolerar cualquier producto importado traducido a la ligera. Se inicia entonces la que llegará a ser conocida como la Edad Dorada de la historieta Argentina cuyos picos se producen en torno al año 1945 (fecha de lanzamiento de *Patoruzito*) y hacia los primeros años de la década siguiente<sup>70</sup>. Comienzan a darse

---

<sup>70</sup> “Durante la década del cuarenta *Patoruzito* llegó a arrojar una tirada de 300.000 ejemplares semanales e *Intervalo* a los 280.000. Ambas, junto con las humorísticas *Rico Tipo* y *Patoruzú* cubrían cerca del 50% de la circulación total de las revistas argentinas [...] la «edad de oro» formó parte del desarrollo exponencial de un circuito que incluía la radio, el cine y la televisión masiva” (Vázquez

entonces los rasgos de ruptura que asegurarán la excelencia de la historieta argentina en el mercado internacional, por lo menos hasta mediados de los años 80:

Multiplicación de estilos y subestilos (narración psicológica en Oesterheld, expresionismo en Breccia, manierismo una vez y síntesis también expresionista otras en Pratt, entre los *serios*; y disparos de surrealismo, hiperrealismo y *non-sense* que superan a veces los de cualquier intento humorístico argentino literario, en Ferro –con “Langostino”-, Battaglia [el extraordinario *Don Pascuál*] y Calé); abandono de la hipocresía moralista de las décadas anteriores en las mejores creaciones destinadas a la infancia –otra vez Ferro, Battaglia-: superación de la linealidad en la definición de los personajes; puesta en obra de una mayor ambición artística y de conocimiento, prescindiendo en ocasiones de la búsqueda de todo efecto inmediato (Steimberg 2013b: 54-55).

El momento clave de nuestra historia –de la historia Argentina y de la que trataremos en este trabajo- es 1955. Con la caída del segundo gobierno de Perón se produce el inicio de lo que va a darse a conocer como un parlamentarismo negro o tácito en conjunción con una progresiva militarización de la política que va a desembocar en la consolidación del proceso constitutivo de una normalidad violenta (Tcach 2012). Son años de eclosión y replanteos, del nacimiento de una nueva prensa de la cual los géneros gráficos no van a estar ausentes. En 1957 aparecen de manera simultánea la editorial Frontera de Héctor Germán Oesterheld, “la gran editorial de historieta seria” y la revista *Tía Vicenta* de Juan Carlos Colombres (Landrú), el gran proyecto editorial humorístico. Particularmente Oesterheld condensa en su enorme figura el momento de mayor apogeo de la historieta argentina de aventuras, cuya estrepitosa caída, con el cierre de la editorial en 1963 (luego de un progresivo vaciamiento que se había iniciado en 1960 con la partida de sus más destacados dibujantes, tentados por lo dólares de las empresas inglesas de *comics*). Mientras tanto, en 1962 la por entonces todavía semanal *Misterix* comienza a publicar *Mort Cinder* del propio Oesterheld, con dibujos de Alberto Breccia, cúspide en muchos sentidos de la historieta seria de producción local: “En 1962 *Mort Cinder* marca una ruptura y un comienzo [...] Breccia nos pasea por la asfixia de la prisión, el espanto de la guerra o los recovecos brumosos del Londres de Conan Doyle o, mejor, de Lord Dunsany” (Trillo 1983: 644). Para Breccia, *Mort Cinder* implica la llegada a la cumbre más alta del relato clásico, desde la cual va transitar los tortuosos caminos de la experimentación que implicarán incluso un retorno (en espiral) a sus comienzos en el dibujo infantil humorístico, pero teñido esta vez

de un humor negro insidioso y penetrante. Para ese entonces, la historieta había dejado de estar al margen de la crítica académica, cuya irrupción en el medio (y de ese medio en la crítica) se produce quizás no tan paradójicamente, en un momento en el que la industria se



Breccia va transitar los tortuosos caminos de la experimentación que implicarán incluso un retorno (en espiral) a sus comienzos en el dibujo infantil humorístico,

pero teñido esta vez de un humor negro insidioso y penetrante. [Arriba: *Pancho López*, 1957. Con guión de Lépido Frías. Abajo: *Buscavidas*, 1982. Con guión de Carlos Trillo]

encontraba en franco estancamiento. Así lo testimoniaba el mismo Oesterheld en relación a la experiencia de la primera Bienal Internacional de la Historieta del Instituto Di Tella (1968).

Recuerdo que el comentario final que yo hice fue que eso mostraba que en Argentina moría una hermosa época, porque si bien la exposición ocurría en 1968, la última obra importante databa del 63. Y si había algún joven dibujante mostrando algo, tenía tantas influencias de Breccia que no era cosa nueva, no aportaba nada (Oesterheld citado en Trillo 1983: 644).

El movimiento de los estudios sobre historieta en América Latina tuvo una fuerte influencia tanto de los llamados “estudios visuales” (de matriz semiótica y lingüística), como de la tradición de la historia cultural francesa a través de los estudios iconológicos<sup>71</sup>. En Argentina, particularmente la producción teórica sobre la historieta “describe un movimiento que va desde su fundación semiológica, hacia 1968-1970, con los textos iniciales de Oscar Masotta y Oscar Steimberg, y atraviesa una etapa expansiva en que la historieta es un objeto disputado por [diversas] corrientes críticas”, hasta llegar, hacia fines de los años setenta a “un momento de dispersión analítica en que los estudios se repliegan hacia sus diversas disciplinas y tradiciones” (Vázquez 2012: 160-161). Se pasa de una lectura que “roza la polémica” entre semiología y marxismo hacia una aproximación que busca indagar en la historieta las relaciones entre lo masivo y lo popular. Esta polémica alcanza su clímax en 1972 a raíz de la publicación de *Para leer al Pato Donald* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart.

También a partir de los setenta –según comenta Laura Vázquez– los enfoques sobre historia de la historieta van a poner sobre el tapete la cuestión de lo nacional: “La «nacionalización de la historieta», leída como «industria nacional», junto a la invención de

---

<sup>71</sup> “El trabajo de Anne Magnussen y Hans Christian Christiansen [Magnussen y Christiansen 2000] da cuenta de como en Europa (sobre todo en Francia) la perspectiva estructuralista hegemonizó el campo de estudios de la historieta en las décadas del sesenta y setenta. El objetivo central de esas investigaciones fue definir la estética de los cómics a partir de un abordaje estructuralista centrado en la narrativa del cómic como parte de un sistema mitológico y vehículo de ideología” (Vázquez 2009: 3 en nota al pie).

una «edad dorada», convergen con un problema amplio en el marco de relaciones entre cultura y política” (Vázquez 2012: 163). Es en este contexto que la historieta entra, por primera vez, en la currícula universitaria, como parte del programa de la cátedra de Literatura Argentina “Proyectos Políticos y Culturales” (1973) dictada en la Facultad de Filosofía y Letras a cargo de Jorge Rivera y Eduardo Romano. Autores como Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno y un poco más tarde Juan Sasturain, comenzaron a estudiar el medio “sobre el mapa de tensiones de la literatura como un género más del *costumbrismo*, junto al tango, la narrativa de Arlt o el grotesco de Discépolo” (Vázquez 2012: 160-161).

Paralelamente, comienza la emergencia de una segunda línea crítica, aquella que no se produce desde la academia sino desde la mismas revistas donde esas historietas circulaban. Así como en las páginas de *Hortensia* y *Satiricón*, el humorismo habla sobre el humorismo, con el surgimiento de las revistas *El Péndulo* (1979), *Superhumor* (1980) *Tiras de Cuero* (1983) o *Fierro* (1984), entre otras, la historieta comienza a hablar sobre la historieta desde su propio espacio de producción. La Bienal Internacional de la Historieta realizada por el Instituto Di Tella en 1968, y las sucesivas bienales dedicadas al humor y a la historieta realizadas en Córdoba (1972, 1974, 1976, 1979) –que encontraban un amplio espacio de difusión en las páginas de *Hortensia*– contribuyeron a cimentar este proceso, fortaleciendo un espacio de “mutua interpelación entre el circuito profesional, el coleccionismo y la crítica que daría lugar a proyectos y publicaciones situadas a medio camino entre la divulgación y la teoría” (Vázquez 2012: 161).

Otra ruptura más se produce en el campo, pero esta vez desde las obras, que empiezan, poco a poco a problematizar su misma instancia de enunciación. Ya en *El Eternauta* Oesterheld colocaba a un historietista (presumiblemente el mismo Oesterheld) en el marco del relato. No era de extrañar pues el procedimiento tenía sus antecedentes en la literatura fantástica y le brindaba verosimilitud a una aventura que además encontraba, por primera vez, su lugar entre las calles de Buenos Aires. Poco a poco ese procedimiento irá ganando cada vez más espacio asociado principalmente a una historieta construida en los márgenes del género testimonial: *Maus* de Art Spiegelman (1980 a 1989), *Persepolis* de Marjane Satrapolis (2000-2003), *Palestina* y *Notas al pie de gaza* de Joe Sacco, *Paracuellos* de Carlos Gimenez, *Contrato con Dios* de Will Eisner o *Mis problemas con las mujeres* de Robert Crumb.

#### **2.1.1.2 – El caso Breccia.**

Hay un momento de inflexión en la historia de la historieta Argentina. Se produce, creo yo con la llegada de *El Eternauta* a la revista *Gente!* en 1969. Aquella historieta considerada como el gran paradigma de la aventura argentina, la primera que se había atrevido a hacer

desfilan extraterrestres teledirigidos por las calles de Buenos Aires, se transforma, en la experiencia de *Gente!*, en un experimento político por parte de Oesterheld –que se aleja así de la aventura- y en un experimento artístico por parte de Breccia –quien también, al separarse de un estilo realista y figurado del dibujo, se aleja al mismo tiempo de la ilusión de transparencia que exigía el género, y al mismo tiempo del propósito político de Oesterheld (para todo esto véase Palacios 2010 e). Ya nada será igual a partir de entonces.

La aventura entonces, ya no va a ser lo que era<sup>72</sup>. Aquella que había sido como el motor, el principio y el alma de la historieta (parafraseando a Aristóteles), sustentada por el mecanismo de la intriga<sup>73</sup>, va a ceder su lugar hacia innovaciones formales en ambos planos (del dibujo y del relato) preocupadas por dar cuenta de lo cotidiano, de lo político o simplemente por “decir algo” acorde con la realidad circundante. “Durante décadas, las historias de guerreros, viajeros, gauchos, matreros, detectives y vaqueros evocaron un mundo irreal y placentero en el que la imaginación ficcional tenía lugar en el terreno de lo extra-ordinario” (Vázquez 2012: 89-90). En tanto literaturas de consumo instantáneo, además, compartían las formas de producción de las novelas industriales. Pero a partir de

---

<sup>72</sup> Me refiero aquí a la noción clásica de “historieta de aventuras”, género que no coincide exactamente, con el de “historieta de acción”, aunque por momentos se superponen. Cuando afirmo que se produce a partir de 1969 el ocaso de la historieta de aventuras por lo menos en el ámbito local, no me refiero por ejemplo, a nuevas formas de la aventura que se manifiestan en el ámbito de lo cotidiano. Sin duda hay viaje, experiencia y aventuras en una historieta como *Notas al pie de gaza* de Joe Sacco o *Maus* de Art Spiegelman. Hay también aventura en *El Sueñero* de Enrique Breccia o en las sagas superpesimistas *Ficcionario* de Horacio Altuna y el *Último Recreo* de Altuna y Trillo. Pero lo que todas ellas exhiben, a fin de cuentas, es justamente un retorno a la aventura desde su imposibilidad misma. Es cierto –o sólo en parte es cierto- que ya no tenemos invasiones extraterrestres, o Guerra Fría, “ni a los monstruos de dos cabezas, ni mucho menos a los pieles rojas. Ese «otro» espectacular e imprescindible para que la aventura tenga sentido” (Vázquez 2012: 92). Hay otros “otros” sin embargo, además del que constituimos nosotros mismos, que nos amenazan. Pero creo que ese declive de la aventura –tal y como la entiendo- responde a un movimiento inherente al lenguaje de la historieta que cree pagar así, con su sacrificio, su entrada en el mundo del gran arte o el arte a secas.

<sup>73</sup> En *El Eternauta* original de 1957 el hecho de que la nevada mortal es en realidad la avanzada de una invasión extraterrestre, sólo se nos va revelando poco a poco. En la versión de 1969, se anuncia desde el primer momento y también desde el primer momento sabemos además que las grandes potencias han entregado a Sudamérica al invasor, algo que, desde el punto de vista del verosímil del relato, resulta bastante forzado. Eso es porque la primera versión está enteramente construida sobre el mecanismo de la incertidumbre, de la intriga, que se encuentra ausente en la segunda versión.

ahora, cuando la haya, la aventura se encontrará mediada por un distanciamiento cínico que la pondrá al servicio de un mensaje en torno al cual todo se resignifica. Un distanciamiento cínico que al fin y al cabo no hará más que dar cuenta, una y otra vez, de que la aventura es ya imposible; como en *El Sueñero* de Enrique Breccia (que tuerce, de alguna manera, el gesto de Oesterheld en *El Eternauta*, llegando a la aventura desde la política, por la puerta de atrás).

Se van a seguir publicando, por supuesto, durante muchos años aventuras como las de antes gracias a las cuales, en parte, la industria argentina de la historieta seguirá a duras penas sobreviviendo. En las revistas de la Editorial Columba (*El Tony*, *Nippur Magnum*, *D'Artagnan*) o en la malograda revista *Skorpio* cuyo intento de relanzamiento en 1998 llegó a sobrevivir sólo por dos números. Sin embargo, toda vez que los nuevos creadores se propongan decir algo novedoso en el terreno de la historieta, lo harán partiendo de la constatación, de que ya no se puede entrar en la aventura de manera ingenua. Por eso mismo, como veremos, el ingreso de Fontanarrosa en ese universo –hacia el que siempre había querido encaminarse– sólo va a ser posible a través de la parodia.

Ya he propuesto en otra parte (Palacios 2012d) una periodización de la obra de Breccia en tres etapas de la cual este *Eternauta* de 1969 marca el quiebre. Una primera, de formación, anterior a 1963, donde el dibujo está puesto al servicio del relato (la historieta como literatura dibujada, según el *dictum* de Oscar Masotta), a partir de un modelo realista y bastante convencional que ya presenta, sin embargo, signos de maestría. Ese momento se va a acercando hacia un límite cada vez que Breccia lleva su arte hacia un estilo propio que llega a su punto más alto –como hemos visto– en el *Mort Cinder*<sup>74</sup>. Aunque aquí los dibujos todavía están orientados a ilustrar aquello que el guión cuenta, es el momento de mayor equilibrio entre imagen y texto verbal [las imágenes se imponen, el dibujo por momentos se autonomiza, como en el impresionante cuadro mudo de “La batalla de las Termópilas” (Breccia y Oesterheld 1997: 246)]. Desde este punto y de manera más y más progresiva – luego de una pausa en su producción entre los años 1963 y 1969– va a invertir definitivamente el *dictum* masottiano primero en aquella versión de la historieta de

---

<sup>74</sup> De *Vito Nervio* a *Sherlock Time* el dibujante ha recorrido el largo camino que lo llevará a demostrar, según textuales palabras, que no es “una puta barata”: “Un día, andando por Palermo en ese auto me dice Hugo [Pratt]: «vos sos una puta barata porque, pudiendo hacer un buen trabajo, estás haciendo Vito Nervio, que es una mierda» [...] Al poco tiempo, después de haber salido varios números de sus revistas, me llama Oesterheld: «Tengo un guión para vos –me dice– si te interesa». Lo recibo –era *Sherlock Time*– y veo la oportunidad para demostrar que yo no era una puta barata” (Breccia 1994: 3).



Oesterheld, donde parece empeñado en oscurecer lo que aquél aclara (y viceversa) [particularmente significativa a este respecto, es la escena de la radio] y luego con la ayuda de su hijo Enrique, en la transposición de diversas obras literarias (La serie sobre los mitos de Cthulhu de Lovecraft, “El Corazón Delator”, “La Gallina Degollada”, “La pata de mono”) en las cuales cada vez queda más claro que está haciendo algo así como “dibujo literaturizado”<sup>75</sup>.



Breccia parece empeñado en oscurecer aquello que Oesterheld aclara (y viceversa). [El Eternauta, 1969. Guión: Héctor Germán Oesterheld. Dibujos: Alberto Breccia]

Hacia finales de los años setenta la efervescencia de los estudios sobre historieta en Argentina parece suspenderse “la producción analítica se confina hacia las revistas de historietas y humor (*Humor registrado*, *Puertitas*, *Fierro*) en donde prevalece el enfoque periodístico” (Vázquez 2010: 15). Comienza así un largo silencio –interrumpido parcialmente en los noventa por el movimiento de *Fanzines* independientes donde los historietistas van a posicionarse por primera vez “como productores culturales y no como empresarios” (Vázquez 2010: 315) [Para una aproximación a este movimiento véase el

<sup>75</sup> “En la historieta la imagen nunca deja de «ilustrar» [había dicho Masotta], siempre en algún sentido, a la palabra escrita, o para el caso de las historietas «silenciosas», de ilustrar casualmente la ausencia de texto escrito. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talabot, «figuración narrativa» (Masotta 1982: 10). Desde Breccia, ya no será así de ningún modo.

epílogo de *El oficio de las viñetas* (Vázquez 2010: 313-319)]; que llega hasta la primera década de este tercer milenio. Alentado en parte por el relanzamiento de la revista *Fierro*, esta vez como suplemento del diario *Página/12*, en 2006, puede decirse sin ser demasiado temerario que nos encontramos a las puertas de un nuevo auge de los estudios críticos sobre el noveno arte, entre cuyas producciones encontramos el importantísimo y renovador estudio de Laura Vázquez *El oficio de las viñetas* (Vázquez 2010) y la reedición en 2013 por parte de la editorial Eterna Cadencia del libro de Oscar Steimberg, con la adición de algunos nuevos ensayos (Steimberg 2013b). También es de destacar la emergencia del Congreso Internacional de Historietas “Viñetas Serias”, cuyas dos ediciones (2010 y 2012 con una tercera anunciada para octubre de 2014) han aglomerado una vasta cantidad de producciones en torno a los más diversos aspectos del campo [las ponencias pueden leerse online en <http://www.vinetasseries.com.ar/>].

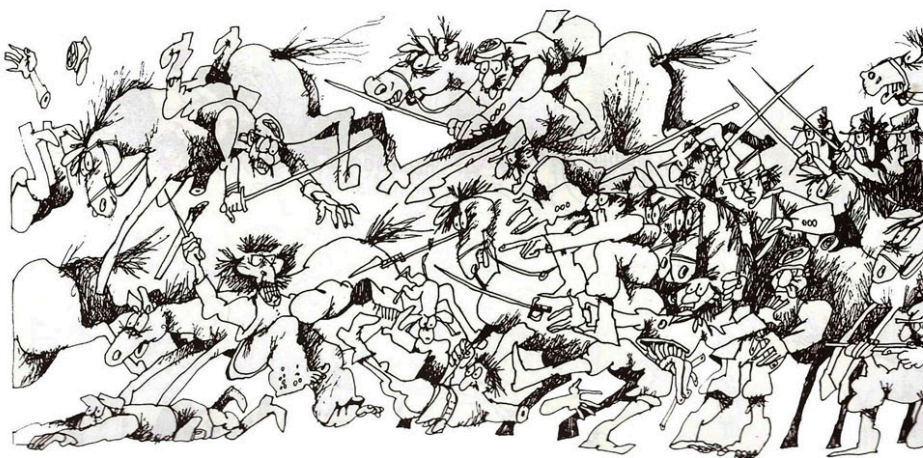
### 2.1.1.3 – Comentario sobre *La balada del Mar Salado*.

En la edición del 24 de febrero de 2003 de "La Republica" Umberto Eco publicó un pequeño ensayo sobre *La balada del Mar Salado*, primera aventura de la serie del Corto Maltés de Hugo Pratt. Según atestigua en aquél artículo, los personajes de Pratt, al parecer, son mucho más cultos que él:

En un momento Pandora aparece apoyada en las obras completas de Melville, y Caín lee a Coleridge, autor de otra balada, la del Viejo Marino. Lee también una traducción al italiano, y la encuentra, como también a Melville, a bordo de un submarino alemán (junto con Rilke y Shelley, forma parte de la biblioteca de Slutter, que tras su muerte permanecerá en la isla Escondida; como cierre, sin embargo, Caín cita a Eurípides). Si se calcula que Cráneo llevó a cabo una práctica legal con un abogado indio de Viti Levu y habla de mitología maorí y sociopolítica melanesia con la seguridad de Margaret Mead, hay que admitir que los personajes de Pratt son mucho más cultos que él. (Eco 2003: 12)

Y más cultos también que los lectores. Porque ¿qué pueden significar todo ese bagaje de citas de obras pertenecientes a la “cultura alta” en una historia que se quiere perteneciente a la clase de lo popular, de lo masivo? También Jorge Rivera en “El paraíso intertextual” reconstruye la inmensa trama de referencias y registros culturales que la legendaria obra de Pratt pone en juego y se pregunta ¿Hacia quién van dirigidos esos guiños? “Pratt no pensó quizás en una heterodoxa e improbable minoría de lectores capaces de advertir las contraseñas eruditas de *La Balada* [...] eligió para sus historias la zona de la periferia, de los bordes culturales y de los personajes marginales, como el Sargento Kirk y Corto Maltés,

quienes se mueven preferentemente en franjas de cruce y contacto intercultural, interétnico



Las imágenes se imponen, los dibujos por momentos se autonomizan, como en



aquellos impresionante cuadros mudos de batallas. [Arriba: *Mort Cinder* (1964)

Guión: Héctor Germán Oesterheld. Dibujos: Alberto Breccia. Abajo: *Inodoro*

*Pereyra* “El desierto inconmensurable, abierto” (Fontanarrosa 1998: 102]

o interlingüístico” (Rivera 1997: 66-67)<sup>76</sup>. Del mismo modo nos asegurará Fontanarrosa, una y otra vez, no tener mayor formación que la de la lectura de historietas, el cine, y algún que otro escritor norteamericano. Nos asegurará no haber leído los clásicos, ni estar interesado por aquella literatura que apunte a ganar Premios Nobel. Entonces deberemos concluir, nosotros, como Eco, que sus relatos, novelas e historietas son sin duda más cultas que su propio padre. Una y otra vez los guiños donde la cultura “alta” se cruza con la baja y donde lo cómico y el humor se desplazan por los intersticios de lo trágico, nos saldrán al encuentro. La historieta, como quizá ningún otro lenguaje, deja lugar a tales fantásticas posibilidades.



Viñeta de *La Balada del Mar Salado* [1967] 2003. Guión y dibujos: Hugo Pratt.

### 2.1.2 El humor en la Argentina. Discursos Cómicos y Humorísticos

Aunque se han realizado varios estudios sobre la historia del humor gráfico en Argentina; muchos sobre literatura humorística; algunos sobre el teatro cómico y la comedia en general; escasos sobre comediantes y programas de humor; bastante más, aunque no tantos, sobre el cine; prácticamente nulos –que yo sepa- sobre el humor en la música, clásica y popular; menos, creo yo, sobre radio; hay tan pocos que intenten practicar una mirada transversal sobre todos esos fenómenos en conjunto, que si faltaran más –parafraseando a Macedonio- no sabríamos dónde meterlos.

---

<sup>76</sup> Debo la noticia de este texto de Jorge Rivera, al artículo de Laura Vázquez “En los pliegues de la cultura”, donde se ocupa de historiar, contextualizar y poner en valor, los trabajos que aquél le dedicó a la historieta (Vázquez 2012).

Tal historia estaría por hacerse. Su punto de partida sería la consolidación, a mediados del siglo XIX, de unos tipos de discursos cuya finalidad principal sería la de hacer reír y de una serie de profesionales específicamente dedicados a esa tarea. La hipótesis que la sostendría sería la supervivencia de ese “mundo aparte” que constituiría la cultura de la risa, planteado por Bajtin y refrendado por numerosos teóricos sobre el que hemos de volver una y otra vez en este trabajo<sup>77</sup>.



Entre los ilustres antecesores de ese humorismo ya institucionalizado se encontraría la literatura gauchesca (volveremos sobre este punto en la TERCERA PARTE), los pasquines de protesta en tono jocoso, las antologías de coplas y chistes populares de la época; y la que se considera la primer viñeta humorística publicada en Argentina “Viva el Rey”, del año 1824, atribuida al padre Francisco de Paula Castañeda.

Este personaje singular “que sólo tangenció la gauchesca pero que le legó, además de algunos procedimientos, uno de sus nombres” (Schwartzman 2013: 39); titular de la aparentemente única Academia de Dibujo de la colonia, fue además el promiscuo fundador de toda un serie de pasquines satíricos, de los cuales no es el menos original aquél que lleva por título el *DESENGAÑADOR GAUCHI-POLÍTICO, federi-montonero, chacuaco oriental, choti-protector y anti-republicador de todos los hombres de bien, que viven y mueren descuidados en el siglo diez y nueve de nuestra era cristiana* [hacia 1821, el periódico agregaría el epíteto “enojadísimo”], ni el menos famoso *Doña María Retazos* que hacia los primeros años de la tercera década de aquél siglo, ejerció la injuria política –por no decir, lisa y llanamente, la puteada, que también tiene su historia- abriendo una de los más exquisitos filones subterráneos de nuestra literatura.

---

<sup>77</sup> Una historia semejante sería imposible de contar en este espacio, dado que excedería incluso los límites de una tesis como esta.

En aquél primer *cartoon* pre-institucional era un burro el que gritaba la consigna, poniendo en juego uno de los mecanismos centrales de la bufonería: la mueca, que deforma el propio rostro como provocación y espejo del blanco de la burla. La animalización del adversario será uno de los procedimientos favoritos de aquellas tempranas muestras de humor político. En ambos bandos: otra de las caricaturas, esta vez anónima y exenta de ironía, enseña a un San Martín metamorfoseado en tigre, capaz de decapitar a sus aliados políticos con tal de constituirse en rey de América.



En 1835 se edita el primer periódico ilustrado en la Argentina, el *Diario de Anuncios y publicaciones oficiales de Buenos Aires*. Los primeros relatos gráficos publicados en el país, sin embargo, recién aparecen a mediados del siglo XIX en los periódicos de sátira política cuyo éxito estaba basado en gran parte en la publicación de esas imágenes. Una temprana, de 1839, publicada en *El grito argentino* representa a Tomás de Anchorena en su gabinete literario. Las palabras que pronuncia están representadas como saliendo de su boca. Sería la primera historieta argentina de que se tiene cuenta. Un poco más tarde, con la llegada de las primeras oleadas de inmigrantes, comienza a constituirse un campo periodístico-intelectual ligado a la política (Burkart 2007b). En este marco surgen, por un lado, los grandes diarios como *La Prensa* (1869) y *La Nación* (1870); y por otro, los periódicos satíricos que recurren a la caricatura y a la combinación de comentarios políticos serios y humorísticos. Hacia

1866 habían circulado ya más de 600 publicaciones de periodismo político, que incluían caricaturas litografiadas en su doble página central: *El Petróleo*, *La Cotorra*, *Rigoletto*, *El Cascabel* y las mucho más famosas *El Mosquito* (1863-1893) y *Don Quijote* (1884-1905).

De marcado corte anti-mitrista (y por ende pro-alsinista) *El Mosquito* se caracterizó por privilegiar un tipo de humor político y realista a través del cual eran leídos e interpretados los acontecimientos de la época. “El humor no era visto ni vivido como un género menor, sino como un instrumento para descalificar a los adversarios, aunque éstos formaran parte del “entre nos” de la política oligárquica” (Burkart 2007b). El periódico encontró en esa misma elite que era blanco de sus burlas, su público lector y por lo tanto, su sustento económico (Burkart 2007b).

El periodismo era una de las vías de integración y ascenso social que algunos inmigrantes habían encontrado en Buenos Aires y otras ciudades. Los principales caricaturistas de la época eran, de hecho, españoles e italianos. Así sucedió por ejemplo con el francés Henry Stein, arribado en 1866 en Argentina. Stein había trabajado previamente en *La Presidencia*, semanario político y literario que simpatizaba con la gestión de gobierno de Bartolomé Mitre, donde firmaba sus trabajos como Carlos Monet y comenzó a trabajar poco después en *El Mosquito*, que adhería en un principio a la política de Adolfo Alsina, contraria a Mitre, a partir de 1868. De modo tal que, mediante el uso de seudónimo, se desempeñó por un momento en publicaciones enfrentadas políticamente. Stein llegó a dirigir *El Mosquito* desde 1872 y terminó siendo su propietario algunos años más tarde. No era de extrañar sin embargo, pues el compromiso de los dibujantes con el sentido político de sus obras, no era algo a todas luces obvio. Las reglas del juego de la función autor se disponían en este caso de manera diferente. El humorismo, de hecho, no va a tener autores propiamente dichos hasta pasado un cierto tiempo.

Una de las condiciones esenciales para la profesionalización de los Discursos Irrisorios es el cambio que se produce en el seno del periodismo (con su consecuente constitución como oficio también) en el pasaje del siglo diecinueve al veinte, primeramente en semanarios como *Caras y Caretas* que afectará luego a toda la prensa gráfica: el desplazamiento de la sátira política militante hacia un periodismo que se declara independiente de candidatos políticos y mecenas y que comienza a incluir en sus publicaciones noticias de índole no-política. Nace entonces el ideal de *objetividad* que acompañará el desarrollo de la prensa durante todo el siglo veinte (y que aún opera actualmente). “Los diarios comienzan a «despegarse» del sistema político a partir del momento en que la radio se apropia de las emociones y de la instantaneidad del contacto, y cuando el cine ya se ha convertido en el lugar de los grandes relatos” (Verón 2013: 231- 233). El humorista, en cualquier medio que

sea, tendrá que constituirse a si mismo como alguien al “margen de la política”, representante fiel del sentido común que impregna por igual a todos los ciudadanos de la sociedad<sup>78</sup>.

El segundo cambio que veremos producirse esporádicamente a medida que avance el siglo, es lo que llamaré aquí la “emergencia del humor de autor”. No es que los autores humorísticos no hayan tenido antes el reconocimiento debido a su labor; aunque el problema de los derechos de propiedad sobre sus obras, no estará todavía zanjado en los años sesenta, como demuestra el caso de Quino en *Primera Plana*<sup>79</sup>. Sin embargo, no es sino hasta bien entrado el siglo que esos mismos humoristas comienzan a inscribir el humor y lo cómico latente en sus textos como una proyección de si mismos. Una cosa es el estilo gráfico de un caricaturista como por ejemplo Daumier u Osky y otra cosa distinta es decir que hay un humor típico de Fontanarrosa o de Niní Marshall.

En cuanto a la historieta de humor argentina clásica, según Steimberg (Oscar), estuvo atravesada por dos constantes: el contenido sociológico y la explotación de temas y jergas tomadas de otros géneros (por ejemplo del sainete o de la literatura popular). “Estuvieron ausentes, las búsquedas prioritariamente plásticas o de dibujo presentes ya en los comienzos de la historieta europea y norteamericana” (Steimberg 1983: 1183). En la década del cuarenta, sin embargo, se desarrolla un nuevo tipo de historieta cómica, con

---

<sup>78</sup> “Los papeles de noticias nacieron como discursividad política, estrechamente asociados a la textualidad efímera de la retórica panfletaria, practicada intensamente desde que la imprenta permitió su generalización y su rápida circulación. A partir de un cierto momento (aproximadamente en el pasaje del siglo XVI al XVII, y luego a lo largo del siglo XVIII), cuando se vislumbró que una regularidad de publicación permitía la posibilidad de un negocio más estable, el concepto de periodicidad buscó trascender el carácter puntual e instantáneo del panfleto y el libelo [...] La discursividad política, núcleo de los papeles de noticias, no desapareció, pero insertada en un discurso más diversificado, perdió visibilidad [...] Únicos administradores de los ritmos del tiempo social y político público durante más de dos siglos, a partir de fines del siglo XIX los diarios ya no estaban solos: la fotografía, el cine, la radio, y finalmente la televisión comenzaron a disputarse las funciones semióticas a lo largo del siglo XX, obligando al periodismo a construir una ideología profesional que no hace otra cosa que expresar su búsqueda de un lugar perdido” (Verón 2013: 231- 233).

<sup>79</sup> En marzo de 1965 un diario del interior solicitó a Quino las tiras de Mafalda. Al intentar retirar los ejemplares de la redacción de *Primera Plana*, se enteró de que el semanario consideraba de su propiedad las tiras ya publicadas. Este fue el fin de la relación con la revista y la ruptura de la amistad con Julian Delgado, su jefe de redacción.



procedimientos más sueltos. Aparecen entonces *Patoruzú* con su monstruoso hermano *Upa*, personaje secundario de Patoruzú que “en sus previsibles aventuras abrió de pronto un hueco de sentido [...] este bebé eterno sin acceso al proceso secundario, no había tenido precedentes ni tuvo muchas sucesiones, después, en la historieta argentina y constituye el primer atisbo de lo que sería la representación, en el humor dibujado en el país, de las resistencias de lo corporal como actante narrativo” (Steimberg 2013b: 255). Surgen también *Langostino* “marinero esquizoide que no puede ligarse en sus proyectos ni en sus modos de intercambio social a los usos, costumbres o vías de excepción de la sociedad de la que forma parte” (Steimberg 2013b: 256); *Mangucho y Meneca* o *La barra de Don Pascual*. Comienza a quebrarse el contenidismo socio-político en dibujantes como Oskey (Oscar Conti) o Landrú (Juan Carlos Colombres) a partir sobre todo de la influencia de Saul Steinberg.

Steinberg [Saul], especialmente, inaugura procedimientos que definen al humorista gráfico como alguien que juega, que no dice, que no sabe. Enunciativamente, en sus dibujos se produjo la caída del autor ideal, omnisciente como un narrador naturalista, de una caricatura diferente de la de Daumier: la caricatura política de partido del siglo XIX y social de comienzos de XX. Los dispositivos de esta nueva enunciación no realista, y más humorística que satírica, fundaron nuevas tradiciones en distintas regiones culturales y alimentaron en la argentina el elaborado “humor tonto” de Oski y parcialmente del de Landrú. (Steimberg 2001, 113).

En estas creaciones se estrenaba “una atención inédita a veloces cambios de superficie en las relaciones de clase y en sus emblemas lexicales, vestimentarios u objetuales” (Steimberg 1983: 1184). La adecuación a los espacios políticos marcados por el sentido común van a sobrevivir por largo tiempo en las distintas clases de humorismo que se darán en argentina, con contadas excepciones. Todo esto es historia –dice Steimberg– porque no siempre ha sido así y no porque pertenezca al pasado. Se pueden encontrar, por lo menos en el ámbito de la historieta de humor, tres modos de desarticulación o apartamiento de la doxa: El del descentramiento lógico-narrativo por centramiento en lo corporal que se da en la historieta por medio de la hipérbole representativa donde un imaginario visual rompe con la linealidad de la representación –como en el caso de Upa. En otros medios y lenguajes, este descentramiento podrá articularse asimismo por el recurso a la exagerada violencia física a la que son sometidos los cuerpos de los personajes, sobre los que sin embargo no se produce ninguna consecuencia. El cine y la televisión argentinos no parecen explotado con creces este procedimiento –salvo en el caso del cómico Tandarica, formado inicialmente en los Estados Unidos.

Otro descentramiento es el que se produce en el nivel de la diégesis, “a partir del énfasis que una determinada narración pone sobre la autonomía imaginaria de las representaciones que un personaje hace para sí de los acontecimientos que constituyen, para el lector, su historia” (Steimberg 2013b: 258). Y finalmente, aquél que Steimberg pone como recurso principal de *Inodoro Pereyra*: el de un desvío organizado en torno de la poetización del componente verbal separado de su capacidad descriptiva o narrativa. La de un lenguaje reducido a puro murmullo sin fondo en el que Fontanarrosa ha descollado por derecho propio

A partir de los años setenta, por lo tanto, esta historia confluye con la que comienza en el próximo capítulo y que habrá de acompañarnos por el resto de esta tesis. Dejaremos de lado por ahora el comentario sobre algunas de las publicaciones de humor gráfico más importantes de aquella década (*Hortensia*, *Satiricón*, *Mengano*, *Humor registrado*) que retomaremos casi en seguida. En aquellas, gracias al recurso del editorial y la combinación de notas más serias con otras completamente irrisorias, el humorismo hablará del humorismo, legitimándose, posicionándose y a veces poniéndose en cuestión.

Con el retorno a la democracia, por otra parte, el campo del humor político se ve obligado a rediseñarse, dejando temporalmente espacio a otra clase de humores menos comprometidos y paradójicamente más serios (es decir, mucho más cómicos y menos humorísticos). Hacia los años noventa ya casi no existen publicaciones humorísticas (la revista *Humor registrado* seguirá publicándose hasta 1999, pero sus ventas declinarán indefectiblemente y a pasos agigantados desde 1984). El humorismo se repliega hacia la televisión.

Sustancialmente no cambian aquellos programas cómicos producidos a sobre la base de estereotipos casi siempre masculinos (o estereotipos femeninos interpretados por actores hombres, con algunas notables excepciones), basados en formulas invariables que se repiten programa tras programa. En cine, se producen versiones vernáculas de películas cómicas norteamericanas, protagonizadas por esos mismos personajes televisivos. En todos estos casos se trata de un tipo de comicidad no-crítica, presumiblemente “apolítica”, costumbrista, que reproduce los valores de una clase media dominante. Esos valores, sin embargo, ya están cambiando.

La posición del humorista, construido en los años sesenta y setenta como aquél que dice “lo que no puede decirse” (ya sea lisa y llanamente porque lo dice –desatando así el escándalo- o porque encuentra formas de decirlo –a través de recursos más o menos

ingeniosos-) entra en crisis, dado que la democracia, se construye sobre la ilusión de que todo puede ser dicho. El caso paradigmático en este sentido estará encarnado por la figura de Tato Bores.

En trabajos anteriores (Ver Palacios 2010a y 2010b) he demostrado de qué modo la censura le resultaba funcional al personaje dado que era sobre esta prohibición (específicamente sobre la interdicción central del peronismo, que implicaba la prohibición, entre otras cosas, de pronunciar el nombre del líder en el exilio) que se fundaban sus textos, más específicamente sus monólogos.

Así en una primera etapa (1960 – 1974), el programa se encuentra signado por la presencia fuerte del fenómeno peronista, acuciado por los fantasmas de la violencia institucionalizada y de los poderes militar y económico. En este período la televisión comienza a consolidarse como género de comunicación de masas, reemplazando poco a poco a la radio en esa función. Sin embargo, desde el comienzo “Tato siempre en domingo” sucedía en un estudio televisivo al que el cómico llegaba para decir su monólogo y marcharse poco después por la puerta del canal. El estudio era entonces el marco que permitía decir-lo-que-no-se-dice, en una suerte de terapia inversa en la que el que hablaba sin parar era el analista.

El segundo período comienza en 1988 -a pesar de que Tato había regresado a la televisión ya en 1979- y se extiende hasta 1993. El gran tema será la corrupción, en tanto fenómeno específico de la democracia (encarnado en la figura de Roberto Carnaghi, el corrupto). La televisión no sólo había adquirido relevancia en la vida política argentina, sino que era consciente de su nuevo poder de modo que los políticos orientaban sus apariciones públicas con la mirada puesta en el medio televisivo. Lo que constituía entonces una fantasía propia del personaje, el acceso privilegiado a los circuitos políticos, la charla telefónica con el presidente de turno; se torna en realidad cuando esos políticos y esos presidentes intervienen en cuerpo presente en el programa, con diálogos guionados. La política se hizo ficticia y la ficción se hizo política.

Lo cómico en los monólogos de Tato Bores, se establecía entonces con una notable fuerza cohesiva, construía un “nosotros” (“Íbamos a ganar los justicialistas y estamos ganando los radicales”) que el humorista eludía intermitentemente (“no los puedo dejar solos un minuto”) para denunciar lo que en ese cuerpo unitario escapaba a una lógica de buen funcionamiento. La lectura que el programa proponía - y que el público parecía aceptar - pretendía que esto era así porque la “realidad nacional” no cambiaba nunca<sup>80</sup>. Lo cómico

---

<sup>80</sup> Estremece encontrar todavía hoy, veinte años más tarde del último programa de Tato, la misma

actuaba así como el catalizador de un accionar político condenado a equivocarse y era el humorista quien debía subsanar los errores de la política, utilizando la risa como medio terapéutico. De este modo, el humor de Tato Bores configuraba una muy particular lectura de la historia de la democracia donde el ironista llegaba a ser el tábano socrático que mantenía despiertos a los ciudadanos (pero, podríamos agregar, en un estado de somnolencia constante), para educarlos, en una “realidad nacional” que se presentaba esquivada, incomprensible, pero determinante.

Finalmente, hubo un tercer momento, póstumo, constituido por un único ciclo homenaje de cuatro programas donde aquél personaje que fuera testigo privilegiado de la historia, pasaba a ser el centro desde el cual esa historia se visitaba y se reformulaba. El programa retomaba un sketch de 1990 –famoso por haber sido objeto de un intento de censura<sup>81</sup>– en el que un arqueólogo del futuro, un tal Helmut Strasse, visitaba las ruinas de lo que había sido la Argentina, un país legendario desaparecido en el océano. Lo que era un parodia de documental, sin embargo, se tornaba en una suerte de ficción especulativa, desde un hipotético futuro donde brillantes académicos con códigos de barras en la piel, disertaban sobre la Argentina desaparecida. Estos académicos eran interpretados por actores y

---

afirmación, construida sobre el sintagma “en este país” por parte de su hijo Sebastián Borenztein, en su columna de humor político publicada en el diario Clarín, de la cual se extrae la misma lapidaria conclusión: “las cosas nunca cambian”.

<sup>81</sup> Episodio que puede ser leído hoy como una pulseada entre el poder político tradicional y un nuevo poder en ascenso. En la etapa anterior al '88 los episodios de censura – como hemos comentado – se encontraban institucionalizados. Incluso luego del retorno a la democracia: “A mediados del '87 intenté hacer mi aporte patriótico pero impedimentos técnicos tales como pretender salir en mitad de la campaña electoral me lo impidieron. Perder, perdieron lo mismo, pero eso es otra historia.” Pero en el '92 la prohibición de emitir un corte donde se nombra a la jueza Servini de Cubría se pone en evidencia a través de una banda negra y se lanza al campo de batalla de la opinión pública. No será el primero ni tampoco el último de una serie de episodios de censura a figuras públicas por parte del poder político, que se exhiben casi como trofeos por parte de los personajes censurados. El corolario es como se sabe, un aumento de la publicidad del personaje y/o músico y/o periodista censurado que se traduce en mayor rating, venta de discos y ascensos en la escalera de la fama. En el caso de Tato, el capítulo se cierra con la presencia de una multitud de artistas y personajes públicos de lo más diversos, la entera comunidad televisiva, en la que no hay políticos, pero sí periodistas de extracción política conocida, Bernardo Neustadt por ejemplo, y en la que no habría sido tan sorprendente – dados los derroteros de absurdo que llegó a tener la TV “seria” años más tarde – encontrar a la misma Jueza Servini de Cubría apoyando a Tato contra la censura por ella misma dispuesta.

personalidades vinculados en su mayor parte a la historia de la televisión argentina. El enunciador no era ya más el cómico sino la comunidad televisiva de la segunda fase de la TV (de los años ochenta y principios de los noventa) que se rendía de este modo homenaje a sí misma en vías del surgimiento de un nuevo modelo de televisión, centrado en el receptor, correspondiente a una lógica más eventual que programática y con valores, preceptos y modelos ideológicos muy diferentes.

En efecto, el último programa de Tato Borel, “Good Show”, fue, desde todo punto de vista, un fracaso. Entre otras cosas, había sido corrido de su horario habitual – los domingos a la noche – por el programa de otro personaje que llegaría a ser un ícono de la televisión a partir de los años noventa y durante la primera década del nuevo siglo: Marcelo Tinelli. Tato iba en busca de “lo real”, pero “lo real” había quedado fuera del horizonte de su mirada, la “ventana al mundo” no miraba más que a sí misma.

La primera década del tercer milenio es la última de nuestra historia. Nuevas publicaciones irrisorias ganan el mercado después de mucho tiempo y alcanzan incluso una relevancia por demás interesante: así la revista *Barcelona*, que recupera algo del espíritu satírico de la vieja *Humor registrado*, sin dejar lugar, sin embargo, para los editoriales “en serio” con los que contaban aquellas. También la revista *Nab!*, aunque de menor notoriedad, ensaya procedimientos inéditos en el campo. En televisión pierde terreno el llamado humor político, pero se consolida la figura de Diego Capusotto –tal vez el único humorista argentino televisivo que hace humor propiamente hablando- que contrapesa con sus *sketches* absurdos e inaprehensibles un *zeitgeist* que hace de lo cómico el cuadro general de nuestra época en la que todos y de todo, parecemos poder reírnos. Una situación a la que ya Pêcheux y Gadet alumbraban en el libro que escribieron en común, a comienzos de los años ochenta y en la que hace énfasis Lipovetsky en *La era del vacío*. Allí demuestra el desarrollo generalizado del código humorístico en las sociedades contemporáneas y, sobre todo, en aquellos ámbitos donde la sociedad se representa a sí misma: en los medios, en las artes, en la publicidad.

Si cada cultura desarrolla de manera preponderante un esquema cómico, únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico. Mientras que a partir de las sociedades estatales, el cómico se opone a las normas serias, al Estado, representando para ello otro mundo, un mundo carnavalesco popular en la

Edad Media, mundo de la libertad satírica del espíritu objetivo desde la edad clásica, en la actualidad esa dualidad tiende a difuminarse bajo el empuje invasor del fenómeno humorístico que incorpora todas las esferas de la vida social, mal que nos pese (Lipovetsky, 1986: 137).

El contrapunto de Capusotto en esta línea, lo constituye entonces, Marcelo Tinelli, cuyos shows, constituidos sobre el formato de programa de variedades, se han ido transformando a lo largo de los años de acuerdo a los cambios tanto del medio televisivo como de la realidad socio-cultural que lo circunda (pero que el medio por sus características también a su vez contiene). Yo he señalado en un artículo de 2010 como ese género específicamente televisivo denominado “cámara oculta” adquiriría en los programas de Tinelli el estatuto de un síntoma. Aquella broma más o menos pesada de la que se hacía partícipe al espectador, de la cual la víctima podía escapar a través del señalamiento de la cámara (o de la fórmula mágica “es una joda para videomatch”) cambia primero parcialmente su sentido cuando comienza a ser protagonizada por famosos en el espacio de un estudio de TV (de modo que la cámara ya no está más oculta, sino a la vista de todo el mundo), para finalmente trastocarse en el modelo de “haciendo-lo-que-sea por un sueño” donde las mismas situaciones absurdas y un poco espantosas que se hacía padecer a las víctimas, son ahora padecidas por jurados y concursantes con la excepción de que ya no hay fórmula que despierte a las víctimas de la pesadilla mediática. Como además las mismas situaciones son trasladadas a otros programas de otros canales y a otros medios (programas radiales, revistas, periódicos) nos encontramos ante una extensión generalizada de un específico código humorístico que de pronto lo impregna todo (dado que las absurdas peleas de los participantes, son también “noticia” en los programas de noticias) (Para un desarrollo más detallado de este análisis véase Palacios 2010a).

“El sentido del humor de hoy, que ha suplantado al ingenio de ayer, llega a ser patrimonio de aquellos a los que «les gusta reír», que no toman nada demasiado en serio y que se mofan de las rigideces humanas e institucionales” (Pollock 2003: 9) es en este momento particular de la historia, por lo tanto, cuando adquiere sentido diferenciar el humor propiamente dicho, de lo cómico generalizado. Un sentido, como esperamos haber demostrado, más que nunca, político.

## 2.2 INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE ROBERTO FONTANARROSA.

Nuestro *corpus* se encuentra, como es evidente, atravesado por la noción de obra y por lo que Michel Foucault ha llamado la función-autor que garantiza su relativa estabilidad. (Foucault [1969, 1979] 1999). Ambos conceptos serán problematizados a lo largo de esta tesis. Una de nuestras principales preocupaciones será precisar cómo se constituye a través de la obra de Fontanarrosa, un cierto *ethos* autoral revestido de singularidad humorística, específicamente propio de nuestro sujeto de estudio. Cómo a su vez este *ethos* impregna el conjunto de los discursos que se le atribuyen, dado que ni el autor precede a la obra, ni ésta es anterior a aquél.

Un autor —en este caso un humorista— no es algo que se nos de servido. Su historia de vida es parte también de una trama construida en el día a día, a través de comentarios, anécdotas, entrevistas, textos de contratapa, pequeñas biografías, en suma a través de una compleja red discursiva en la cual se van estableciendo diversas estrategias que intentan dar cuenta de aquél que vive y respira detrás de sus creaciones. Estos textos que por convención primaria quedan por fuera de la obra, actúan sobre ella limitándola, encauzándola, conteniéndola. Regulando, en suma, la libre circulación del sentido.

Se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que se pone a su nombre, se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre, se le pide que lo articule con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer. El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real (Foucault, [1970] 2005: 31).

La propia función de autoría conlleva en la sociedad mediática contemporánea la obligación de dar cuenta de aquello que el autor ha producido, de hablar de sus textos, de construirse una imagen cuya retórica se corresponda con alguno de los estereotipos autorales en circulación. “Si se publica —dice Barthes— hay que aceptar lo que la sociedad le solicita a los libros y lo que se hable de ellos” (Barthes, 1983: 27). Pero además, esta función tiene su correlato ideológico, dado que en este caso es la vida la que permite “conjurar el gran riesgo, el gran peligro mediante el que la ficción [o el humor] amenaza[n] a nuestro mundo”:

¿Cómo conjurar el gran riesgo, el gran peligro mediante el que la ficción amenaza a nuestro mundo? La respuesta es que puede conjurarse a través del autor.[...] El autor es el principio de economía en la proliferación del sentido.

Por consiguiente, debemos proceder al derrocamiento de la idea tradicional de autor. [...] el autor no precede a las obras. Existe un cierto principio funcional mediante el que, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona: en una palabra, el principio mediante el que se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción [...] El autor es pues la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido. (Foucault [1979]<sup>82</sup> 1999: 350-351).

Este fragmento tiene especial relevancia para nosotros en este punto de nuestro trabajo, dado que es bajo esas condiciones que se ha constituido la imagen autoral de Fontanarrosa en nuestro país, a través de comentarios, reseñas y anécdotas que repiten una y otra vez aquello que su obra tiene de más tranquilizador, para exorcizar de este modo todo lo que tiene de más extraño e inquietante. De poner en cuestión esta imagen nos vamos a ocupar ahora.

### 2.2.1 Biografía crítica de Roberto Fontanarrosa.

Ya en 1974, en un reportaje para la revista *Crisis*, Raúl Acosta, el entrevistador, declaraba elegir a Fontanarrosa de entre todos los humoristas de su generación. Y aunque reconocía un cierto matiz subversivo en sus producciones, no dejaba de repetir lo que se convertiría luego en el *leit motiv* de la mayor parte de los comentarios sobre su carrera, es decir, que él sólo se proponía “contar chistes”:

...quien rastree en sus dibujos y sus textos encontrará, en el fondo, un dejo de tristeza por todos los valores instaurados, en los que encuentra la cuna de tanta desproporción actual, de tanta falsedad, de tanta mentira a desenmascarar. Tiene 29 años. Es rosarino y el sistema, que se reconoce indicado, advertido, agredido, tibiamente subvertido (Fontanarrosa es apenas un hito) intenta tomarlo para sí. Es por eso que, desde la estudiantina de *Hortensia*, una revista cordobesa que trascendió sus limitaciones, pasa a *Satiricón*, al diario matutino de mayor tirada (*Clarín*) a los libros que recopilan sus dibujos y textos y, finalmente, a ser reconocido el mejor humorista de 1973, distinción de una revista argentina que tipifica a la clase media. Quien no

---

<sup>82</sup> Este texto no fue incluido en la versión original de la conferencia “Qu'est-ce qu'un auteur?”, publicada en el *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969. Fue en cambio leído en la Universidad de Buffalo en 1970 y publicado luego en 1979 con ésta y otras variantes. Foucault autorizó la reedición de una u otra versión, indiferentemente.



vea en tanto agasajo el ferviente deseo de “comprar” el humor estará pecando de inocente, tan inocente como el “negro Fontanarrosa” que **sólo se propuso hacer chistes** (Acosta, 1974, el resaltado es mío)<sup>83</sup>.

En esta entrevista temprana, Fontanarrosa todavía no habla. El entrevistado, quien responde a las preguntas, es su personaje, Inodoro Pereyra<sup>84</sup>. Y eso es porque es en ese entonces ya un humorista en ascenso. Es decir que se esperan de él respuestas más o menos divertidas. Por ejemplo, en el número 2 de *Satiricón* (diciembre de 1972), nos brinda una biografía redactada en ese tono: “En 1944 conocí a la mujer que hoy es mi madre [...] Cuento, por lo tanto, 27 años acumulados a través del tiempo y es, quizás, lo único interesante que tengo para contar. Desde pequeño me desarrollé en un mundo no sólo onírico sino orínico; pues me orinaba en la cama. Ahora **trabajo en humor político**, especialidad que me puede beneficiar para el resto de mis días o bien para mis días de

---

<sup>83</sup> El artículo del que está extraído este fragmento, por otra parte, no deja de tener un tono pedante y condescendiente que tal vez sea propio de un color de época. Señala, por ejemplo, a la revista *Hortensia* como una “estudiantina”; aclarando que es una “revista cordobesa que trascendió sus limitaciones”. Limitaciones que el autor da por supuestas, entendemos que por tratarse de una revista de Córdoba. Ahora bien, *Hortensia*, en ese entonces, era una de las revistas de humor más exitosas del momento. El autor establece una jerarquía: de *Hortensia* a *Satiricón*, de *Satiricón* a *Clarín*, de *Clarín* a los libros y de los libros a recibir la distinción como “mejor humorista de 1973”. Raúl Acosta es rosarino. Escribe, sin embargo, desde el punto de vista de Buenos Aires. La condescendencia es además uno de los motivos más reiterados de aquellos que hablan del humor desde el exterior del campo del humorismo. La estrategia de *Satiricón*, una revista de Buenos Aires, es sin embargo bien distinta. En el número 6 (abril de 1973) escriben (con mucha ironía): “Fontanarrosa nos mandó desde Rosario estos chistecitos. Parece mentira que en ese pueblito perdido de Bolivia se hagan cosas tan buenas. Hay que reconocer que los coyas se están despabilando”.

<sup>84</sup> “- ¿De qué signo es usted, Inodoro? - Veá mire, yo en eso de los astros y los horóscopos no soy de creer mucho, no se vaya a pensar. De mejor prígúntele al Mendieta, que a él sí los planetas lo han cambeado muy mucho, tanto que la luna lo ha güelto lobizón al pobrecito. [...] - ¿Quiénes fueron sus padres? - Mi tata fue guitarrero, cantor de madrugadas, cumpa del Payo Solá churo carpero de Salta. Ahura, mi mama supo ser curandera por Saleriquecacó, los pagos del Independencio Funes. [...] - ¿Conoció a Martín Fierro? - Me leyeron algo sobre él. Una nota o un reportaje muy largo que le hacía un tal Hernández, letrou el hombre. Todo en versitos, con palabras que pegaban; una preciosidá era eso. - ¿De qué personajes se siente amigo? - Güeno, a veces viene a matiar conmigo el Lindor Covas, claro, le gusta el mate cimarrón, lógicamente” (Acosta 1974).

arresto” (el resaltado es mío).

Poco a poco, sin embargo, el “escritor” le irá ganando terreno al “humorista-dibujante”. Comenzará, por lo tanto, a decir cosas *en serio* y a construir una imagen de sí articulada en torno a los tópicos de la humildad, la popularidad y cierta disimulada ingenuidad nunca exenta de inteligencia. Fiel a la retórica autobiográfica que le será propia, declarará una y otra vez que lo único que le interesa es “contar cosas” (ver por ejemplo Ranieri 1992). En esa misma línea se encuentra la que quizás sea la cita más insoportablemente repetida de todo su repertorio:

De mí se dirá posiblemente que soy un **escritor** cómico, a lo sumo. No me interesa demasiado la definición que se haga de mí. No aspiro al Nobel de Literatura. Yo me doy por muy bien pagado cuando alguien se me acerca y me dice: “Me cagué de risa con tu libro” (Braceli, 1992, el resaltado es mío).

Ahora bien, en primer lugar, citando a Piglia, no existen escritores (o humoristas) sin teoría: “la ingenuidad, la espontaneidad, el anti-intelectualismo, son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores” (Piglia 1986: 10). En segundo lugar, la tradición señala que no hay que creerle mucho a los escritores. La tradición del ensayo literario diría que más bien todo lo contrario. Que Fontanarrosa nos asegure, una y otra vez, su vocación anti-intelectual, no significa que su obra sea efectivamente ingenua y anti-intelectual<sup>85</sup>.

En tercer lugar, la apuesta de este trabajo consistiría justamente en invertir un poco el sentido con el que se suelen realizar esas declaraciones, que parecen dar por sentado que “hacer reír” y “contar historias” no tiene nada que ver con la literatura (por lo menos con esa literatura que gana premios Nobel). Muy por el contrario, “contar historias” y “hacer reír” y sobre todo “hacer reír contando historias” son operaciones muy complejas en las que Fontanarrosa se desempeñaba particularmente bien. Y son operaciones que, creemos nosotros, están en la raíz misma de la literatura (incluso de esa literatura que gana premios Nobel).

---

<sup>85</sup> Dice Crist, por ejemplo: “Nosotros compartíamos [el gusto] por la literatura de Hemingway o Norman Mailer, pero **él aparentaba ser un tipo totalmente ignorante** de estas cosas... **se esmeraba en mostrar una imagen no intelectual**. Prefería pasar por un hinchado de fútbol y lo demás aparecía por casualidad, por ciertos momentos de inspiración, porque era un gran observador y era dueño, además, de una gracia natural, que tardaba en aparecer” (Vitale 2012, el resaltado es mío).

### 2.2.1.1 – Primeros años (el final de la aventura).

Roberto Fontanarrosa nació, como se sabe muy bien, en la ciudad de Rosario, un día 26 de noviembre del año 1944<sup>86</sup>. “Nació en la calle Catamarca, en un hogar rosarino de clase media, y sus padres fueron un vendedor de seguros que amaba el básquet y un ama de casa que leía” (Fernández Díaz 2013). Su madre señalaba irónicamente que había nacido un día domingo y que eso era señal inequívoca de que iba a salirle “medio vago”. Las biografías en circulación repiten más o menos los mismo elementos una y otra vez, su condición de rosarino, el amor por el fútbol, el culto a la amistad, su carácter ineludible de hinchado de Rosario Central.

Entre los rasgos que señalan su condición de origen se encuentra el apelativo de “negro” que lo acompañó durante toda su vida. “Hace poco estuve en España y una de las cosas que más me preguntaban era ésa. Mi vieja me decía Negro, Negrito, como esos perros que no tienen raza” (AA.VV. 2002). Ya se sabe la carga afectiva que comporta la palabra “negro” en el idioma de los argentinos. Denota una posición de origen desde la cual va a estar fundamentada toda su obra.

Cuenta la leyenda que fue a la cancha por primera vez a los diez años para ver un partido entre Rosario Central y Tigre y que desde entonces nunca abandonó su amor por el fútbol. “De su padre, que había sido jugador de la selección nacional de básquet y luego entrenador vocacional, aprendió la pasión por los deportes y el humor: era un tipo avasallante, pletórico de amistades y de vida social, que no se preocupaba mucho por hacer dinero. «Todavía la ambición no era una virtud -recordó alguna vez su hijo-. Estaba mal vista»” (Fernández Díaz 2013).

Esa misma leyenda agrega que su formación estuvo compuesta por lecturas dispersas y heterogéneas, por funciones de cine continuado a la que asistía con su madre una vez por semana; por sesiones de radioteatro y por el consumo masivo de historietas cuya industria

---

<sup>86</sup> Entre las fuentes aquí consultadas, cabe destacar la de la entrevista, forma privilegiada de escritura del yo en las sociedades mediáticas contemporáneas. “Entre los territorios biográficos que ha conquistado la entrevista hay uno sin duda privilegiado: el de los escritores –teóricos, intelectuales- aquellos que trabajan con palabras, que pueden inventar vidas –y obras- y a quienes, paradójicamente, se les solicita el suplemento de otra voz” (Arfuch 2010: 157). No será menor, sin embargo, también el *corpus* de reseñas y comentarios que aportan a la construcción de la imagen de escritor/humorista en términos más o menos invariables.

en los años cincuenta, había alcanzado en la Argentina el punto más alto. La televisión aún no se había instalado en el barrio como eje del entretenimiento familiar.

De pibe me gustaba mucho leer y dibujar. Salgari, Jack London, Joseph Conrad y Julio Verne estaban muy vinculados con las aventuras que aparecían en las revistas *Misterix*, *Hora Cero* y *Frontera*. Con un compañero de grado dibujábamos historietas y en la parte de atrás de la hoja le agregábamos un cuentito de cowboys o un policial. No escribía tanto como dibujaba, pero lo hacía bastante. Me gustaba fundamentalmente contar historias (Ranieri 1992: 14).

A mediados de los años cincuenta, la Escuela Panamericana de Arte (Ex Escuela Norteamericana de Arte) comenzó a difundir el curso “12 famosos artistas”, iniciativa de Enrique Lipszic con la colaboración de los ya por entonces bastante conocidos Alberto Breccia y Hugo Pratt. El curso funcionaba, para los jóvenes de Buenos Aires, en la calle Paraná al 600<sup>87</sup>. Los aspirantes del interior del país debían tomarlo por correspondencia. Fontanarrosa completó ese curso “subyugado” –según sus propias palabras – “más que nada por la presencia de Pratt” [de él declararía más tarde que había sido su ídolo y, a la par de Quino, el dibujante que más influyó en su carrera].

Aquellos famosos artistas eran presentados en los folletines promocionales con una retórica similar a la de los personajes que diseñaban. El sueño de ser historietista era comparable al de ser astronauta o jugador de fútbol. Algo así como una aventura: “Un joven italiano llamado Pratt se fue al África, estuvo en un campo de concentración, se hizo marino, se encalleció las manos en los barcos, aprendió inglés y castellano, volvió a Italia y **soñó el sueño de la historieta**”. Por su parte Breccia “luchó por lo que quería y no le temió al trabajo fuerte”. El carácter -continuaba el folleto- era lo principal para Breccia. Ese carácter, al parecer, no se conseguía sino a base de experiencias entre las cuales la del viaje parecía ser la experiencia capital: “Tiene 22 años y zarpa en un barco carguero rumbo al Brasil, el olor nauseabundo de la carga, la borda resbalosa, los marineros beodos tienen carácter [...] En Brasil vive en una pensión de negros, lo sucio, lo pintoresco, tiene

---

<sup>87</sup> Los 12 Famosos Artistas fueron inicialmente: Tito Menna, Joaquín Albistur, Alberto Breccia, Angel Borisoff, Narciso Bayón, Luis Angel Domínguez, Carlos Freixas, Joao Mottini, Pablo A. Pereyra, Hugo Pratt, Carlos Roume y Enrique Vieytes. Con el correr de la década, otros artistas se irían sumando al profesorado de la EPA, entre ellos, Arturo del Castillo, Daniel Haupt y Carlos Garaycochea.



Folleto promocional del curso de los "12 famosos artistas" de la Escuela Panamericana de Arte. Fontanarrosa lo tomó "subyugado" por la presencia de Pratt. En sus páginas, ser un dibujante de historietas era un sueño comparable al de ser astronauta o piloto de avión. Una auténtica aventura.

carácter” (AA.VV. 1964). La historieta era entonces el lugar de la aventura y el consumo de aventuras uno de los principales incentivos de la industria de la historieta argentina. Las primeras producciones de Fontanarrosa, algunos años más tarde, van a orientarse en esa dirección:

Quando yo empecé a copiar las historietas de los dibujantes que más me gustaban, quienes en definitiva fueron mis maestros involuntarios, lo que copiaba no eran historietas de humor sino de aventuras. Por ahí leía Patoruzito, y me divertía, pero no pensaba en hacer lo mismo. Yo quería hacer Indiana Jones o algo en el estilo de Pepe Dinamita, un personaje del gran dibujante yanqui Roy Crane, que me gustaba con locura [...] siempre quise hacer historietas, pero de aventuras. Y eso se ve en mi dibujo, el cual viene de esas historietas, no de Osky o Palacios o Steinbeck<sup>88</sup> [sic], sino de Hugo Pratt y de Roy Crane” (Gilio 2008).

Hacia fines de los años sesenta, sin embargo, la aventura que durante décadas había sido como el principio y el alma de la historieta [seria], cede terreno. La historieta va a entregarse a nuevas investigaciones en las que la aventura va a tener un papel cada vez más marginal (según hemos visto ya en 2.1.1.2). Pese a experiencias como la de la revista *Skorpio* de la editorial Récord o las todavía entonces exitosas publicaciones de Columba, para todo aquél joven creador que se propusiera decir algo nuevo en el medio, la aventura sin más no era una opción al alcance de la mano. No será de extrañar entonces que Fontanarrosa llegue a ella desde la parodia. La parodia humorística (como veremos al comienzo de nuestra TERCERA PARTE) se funda justamente en la renuncia a la representación directa del objeto. Nace de la repentina consciencia de que decir algo de una determinada manera, es ya imposible.

Por un tiempo, entonces, las historietas de Fontanarrosa van a estar atravesadas por la aventura. Pero sólo por un tiempo. Hacia el final, Inodoro Pereyra y Boogie se van volviendo, también ellos, sedentarios. Ni siquiera la experiencia de la guerra en Boogie será ya material posible para la aventura. El dibujo se irá acercando entonces hacia modelos más humorísticos. Más Molina Campos y mucho menos Pratt.

### 2.2.1.1 - Boom.

Tras repetir el tercer año de la escuela politécnica Fontanarrosa abandonó el secundario.

---

<sup>88</sup> Se refiere probablemente a Saul Steinberg.

Les voy a contar que estuve en Córdoba, donde me dieron el Doctor *Honoris Causa*, lo que indica lo mal que está la educación argentina. Imagino la desolación de los estudiantes que estudian ocho horas diarias y ven que a un tipo como yo le dan el Doctor *Honoris Causa*. Yo no terminé el tercer año de la escuela secundaria. Y no levanto como bandera el ser un “salvaje ilustrado”; digo que no terminé la escuela porque desde el comienzo sostuve una batalla desigual contra las matemáticas. Desigual por la simple condición de superioridad numérica de ellas. Los números son millones, y yo era uno sólo (AA.VV. 2006).

Su padre, un tanto preocupado, lo emplea en la agencia de publicidad del relator deportivo Roberto Reyna. Tiene entonces quince años. “Hizo cadetería y aprendió los rudimentos del oficio, y sus trazos en el papel sorprendieron a los profesionales” (Fernández Díaz 2013). Un poco más tarde se pasó a la agencia Forma Propaganda: “Ilustra avisos, posters, tarjetas navideñas, calendarios... Eran, muchas veces, dibujos pintados a mano, cargados de figuras yuxtapuestas, con tipografías trabajadas como formas gráficas y aires psicodélicos, al estilo del arte pop” (Gociol y Naranjo: 13). En agosto de 1968 abandona la agencia con el puesto de Jefe de Arte para empezar a trabajar en la revista *Boom*. Allí publicará sus primeras viñetas humorísticas.

En el año '68 empecé a trabajar en la revista *Boom* de Rosario, donde me encargué de la ilustración a color de la tapa, que no era humorística. Pero en el interior de la revista había una página que debía ser llenada con un dibujo humorístico. Y como yo era el único que dibujaba, un poco para ver qué pasaba, me lo encargaron a mí (Gilio 2008).

*Boom* nace en agosto de 1968 a partir de la iniciativa de Ovidio Lagos Rueda, cuya experiencia acumulada en publicaciones como *Primera Plana* o *Adán* va a influir en el perfil que adoptará la revista. Fontanarrosa va a estar en el proyecto desde el comienzo. Por el espacio de 22 números, es el encargado de realizar los cuadritos con chistes, los dibujos que acompañaban a algunas de las notas y las ilustraciones de la portada. En la última etapa tuvo a su cargo la diagramación del suplemento de humor, “Bumor”, cuya existencia fue fugaz. En la revista trabajaban además el escritor Rafael Ielpi y el periodista Luis Etcheverry a quien atribuirá más adelante su incursión en el campo de la literatura.

Las portadas mantenían el estilo pop de las publicidades, algunas de las cuales aparecían –incluso– en la contratapa o en alguna de las páginas

interiores de la propia revista. En cambio el incipiente humorista (que firmaba sus primeros trabajos como RAF) mostraba un trazo finito y todavía algo rudimentario, pero los textos ya tenían la garra expresiva de siempre (Gociol y Naranjo 2008: 15).

El nombre evocaba al famoso “Boom Latinoamericano” y -quizá de forma no intencional- un cierto estado de época. La revista “venía a romper un silencio”. Salvo la página de internacionales y la sección de crítica de libros, era básicamente un estudio sobre la ciudad (Aguirre 2013: 12). Por eso se presentaba como “la revista de Rosario” aunque no había nada de provincianismo en la definición. “La revista quería pensar a la ciudad en el mundo y en la época. Rosario debía ser considerada entre las grandes ciudades, pero ocupar ese lugar implicaba plantear preguntas, formular críticas, proponer nuevas miradas para redescubrir el valor de lo propio” (Aguirre 2013: 190). *Boom* va a ocupar espacios que hasta entonces no había sido considerados por el periodismo local, cuya falta de tratamiento era considerado un dato revelador. Desde esta posición interpelaba a los lectores, muchas veces provocándolos [“Judíos en Rosario ¿un grupo segregado”: “Poco problemas se han soslayado en Rosario como los que ofrece la colectividad judía” (Nº 1, agosto de 1968); “Los rosarinos y la pornografía”: “[el rosarino] padece una solemnidad atávica con respecto al sexo, a los problemas sexuales, a las relaciones entre hombre y mujer” (Nº 17, enero de 1970); otros temas igualmente polémicos: “Villas de Emergencia: el cinturón de la miseria” (Nº 7, marzo de 1969; “El porqué de la violencia” (Nº 14, octubre de 1969); “El homosexual en Rosario” (Nº 19, marzo de 1970)].

En los años que habían transcurrido entre la Revolución Libertadora y el Cordobazo se había ido produciendo en Argentina la combinación de un *parlamentarismo negro* o tácito [definido en los *Cuadernos de la cárcel* de Antonio Gramsci como un juego faccioso e invisible de diversos factores de poder, con todas las deficiencias y ninguno de los valores positivos del parlamentarismo tradicional (Gramsci 1999: 39)] junto “con un proceso de creciente militarización de la política; más específicamente -siguiendo la distinción de Amos Perlmutter- con dos tipos de pretorianismo: uno latente y otro efectivo y actuante” (Tcach 2012: 13)<sup>89</sup>. El entrelazamiento de todos estos procesos había ido implicando una creciente normalización de la violencia a nivel nacional y de manera particularmente intensa en

---

<sup>89</sup> El primero remite al “poder disciplinador y de tutela de los militares durante todo el período”, el segundo es explícito, pero “reconoce diversos grados de intensidad”, el más alto, durante la dictadura de Onganía entre 1967 y 1969, uno intermedio, durante la propia Revolución Libertadora, y el más atenuado durante las intervenciones federales que tuvieron lugar bajo las presidencias de Arturo Frondizi y José María Guido (Tcach 2012).



algunas ciudades determinadas del interior, principalmente en Córdoba y Rosario, en las que se conjugaban un movimiento estudiantil incipiente, producto de la presencia efectiva de las universidades en la vida urbana, junto a una clase obrera industrial cada vez más sindicalizada. El centro de gravedad de la política argentina iba entonces a ir desplazándose poco a poco hacia el interior. “Fue a partir de la crisis azucarera tucumana y fundamentalmente del Cordobazo en mayo de 1969 que las complejas y variadas problemáticas del interior pasaron a ocupar un lugar central en la vida política de la nación” (Healey 2003: 1871).

La ola de protestas que iban a culminar con el Cordobazo se había desatado a raíz de un conflicto menor en uno de los comedores de la Universidad del Nordeste por el cual un estudiante había sido muerto a manos de la policía. Los estudiantes del resto del país se pronunciaron de inmediato provocando en la ciudad santafesina el movimiento que sería más tarde conocido como Rosariazo. El 16 de mayo de 1969 las fuerzas policiales habían matado al estudiante Adolfo Bello de 22 años. El miércoles siguiente una Marcha del Silencio organizada en protesta por esa muerte culminó con otro asesinato, el de Luis Norberto Blanco, aprendiz metalúrgico de 15 años: “grupos universitarios y gremiales se volcaron a las calles de la ciudad desbordando a la policía y sólo se replegaron cuando el Ejército ocupó el centro y el populoso cinturón industrial” (Novaro 2010: 100).

El número 10 de *Boom*, presentaba la cobertura de los hechos bajo el título “La batalla de Rosario”. En la tapa, sobre un fondo completamente negro, resplandece un cadáver dibujado por Fontanarrosa. La imagen va a prefigurar algunas de las representaciones de la violencia que éste llevará a cabo más adelante. En la nota central se establece una explícita correspondencia con el movimiento estudiantil a nivel mundial, expresamente, con el mayo francés: “**A casi un año exacto de los revolucionarios enfrentamientos estudiantiles con el régimen degaullista en Francia** -«la semana rabiosa»-, el gobierno de la Revolución Argentina soportaba una andanada de repudio popular sin precedentes en los tres años de su mantenimiento en el poder” y continuaba “los sucesivos enfrentamientos con las fuerzas policiales de represión alcanzaron por momentos las características de una verdadera guerra contra el poder” (*Boom* n° 10, junio de 1969, el resaltado es mío).

Pese a sus aciertos, sin embargo, el proyecto de *Boom* nunca llegó a despegar económicamente. En los dos últimos números, el equipo apostó a una distribución nacional que no rindió como se esperaba. El anteúltimo, en mayo de 1970, trajo como nota central una entrevista exclusiva al general Perón [“Perón ¿Morir en Madrid?” con un retrato del líder en primer plano ocupando toda la portada]. El siguiente (el N° 22, de junio de 1970) un informe sobre la imagen de Gardel [“Gardel... y la fama es puro cuento”].



En la tapa, sobre un fondo completamente negro, resplandece un cadáver dibujado por Fontanarrosa. La imagen va a prefigurar algunas de las representaciones de la violencia que éste llevará a cabo más adelante, por ejemplo en Boogie. [Boom, nº 10, junio de 1969]

“Fue una de las grandes tapas de Fontanarrosa: un Gardel pop, en un tacho de basura, con colores extraordinarios” (Lagos Rueda en Aguirre 2013: 13).

Si la revista no había tenido antecedentes en la producción rosarina, tampoco pareció dejar descendencia. Hubieron todavía dos intentos de repetir el modelo. El primero casi inmediato: la revista *Zoom* (1971) en la que Fontanarrosa iba a publicar sus primeros escritos: una nota sobre Rosario Central rumbo a la copa y un recorrido por las distintas etapas de la historieta argentina, realizada junto al escritor Juan Martini. También aquí tenía a su cargo el suplemento de humor, “Zumor”. El segundo un poco más adelante, la revista *Etcétera* (1975) que también se extinguió al poco tiempo de salir al mercado.

La crisis del mercado editorial de fines de los años sesenta, se iba a revertir a mediados de los setenta con el auge de algunos emprendimientos que se verían respaldados por las cifras de ventas: “mientras que en 1967 el total de ejemplares vendidos ascendía a 21 millones, en 1974 el volumen de venta de historietas alcanzaba los 45,7 millones de ejemplares [...] surgen proyectos que respaldan la reactivación del mercado al posicionar la historieta en nuevos canales de circulación y posibilitar la emergencia de un nuevo público” (Vázquez 2010: 206). En el terreno de la historieta de aventuras, por ejemplo, la incorporación de la Editorial Récord con su revista *Skorpio* que sale por primera vez a la calle en 1974 va a generar un nuevo espacio de relativa exploración gráfica. Pero es sobre todo la emergencia de las revistas humorísticas la que va a abrir el campo a la incorporación de nuevos profesionales casi todos asociados al terreno del humorismo. Entre otros el de *Hortensia*, que va a servir como punto de referencia para una serie de proyectos gestados desde el interior del país<sup>90</sup>.

### 2.2.1.3 – Fontanarrosa en *Hortensia*.

1971 es el año en que Rosario Central gana por primera vez el campeonato [hecho reflejado en el famoso cuento “19 de diciembre de 1971”] y también el de la aparición de la revista cordobesa *Hortensia*, de cuyo *staff* Fontanarrosa pasará a formar parte desde el número 10. Creada por Alberto Cognini en colaboración con su esposa y Secretaria de Publicación Sara Catán (“y 3 hijos 3”); la revista gana la calle en un momento particular de la historia de la ciudad. Las secuelas del Cordobazo se habían recientemente prolongado en

---

<sup>90</sup> Algunas otras son *Humor Cuadrado* (1973), *María Bizca* (1973), *La Cebra a Lunares* (1973), *Humorón* (1974), *Malefición* (1974), *Sancho* (1975), *Media Suela* (1975), *Piturro* (1975) y *El Ratón de Occidente* (1976). Sin olvidar, claro está, las más exitosas *Satiricón* (1972), *Mengano* (1974) y *Chaupinela* (1974) de las que nos ocuparemos casi en seguida (Ver Siulnas 1987: 399-424).

el movimiento que luego sería conocido como “viborazo” o segundo Cordobazo. A raíz de esta segunda ola de protestas la Junta militar había destituido a Levingston el 23 de marzo de ese año poniendo en su lugar a Alejandro Agustín Lanusse.

También acá, como en *Boom*, la ciudad es protagonista:

La mayor virtud de los cordobeses, esa irrespetuosa afectividad; esas ganas de reírse de alguien y que se rían de él, apresuró este parto que se llama Hortensia. La legendaria *Papa* le presta su nombre a una revista con propósitos altamente indefinidos. Una publicación con vocación de “fayuta”, capaz de durar un sólo número, no merece ninguna confianza de nadie – ni siquiera la nuestra – pero hay algo que nos consuela: NINGUNA REVISTA SOBREVIVIÓ DEMASIADO TIEMPO EN CÓRDOBA (*Hortensia* n° 1, agosto de 1971: 3).

La revista se convirtió en un gran éxito de público y crítica, sobrepasando rápidamente el ámbito local. De una tirada inicial de 2.000 números pasó a producir en poco tiempo más de 100.000 ejemplares. En las páginas de *Hortensia*, había chistes, *cartoons*, historietas cómicas y humorísticas, notas de color local siempre graciosas y sobre todo, una mirada reflexiva sobre el propio campo del humorismo. Ya en el primer número, por ejemplo, Sara Catán realizaba un “informe especial” sobre el “Humor negro en Córdoba” solapando los distintos sentidos del término:

Cruzamos un tiempo de **humor negro** [...] [y] llegamos a este tiempo de **negro humor**. Un tiempo donde los pibes del Pizzurno toman mate cocido amargo mientras la radio recomienda: «Los niños necesitan cuatro comidas diarias» [...] No resulta extraño en una provincia que suma nueve meses para contar con el Presupuesto Anual aprobado (*Hortensia* n° 1, agosto de 1971: 13).

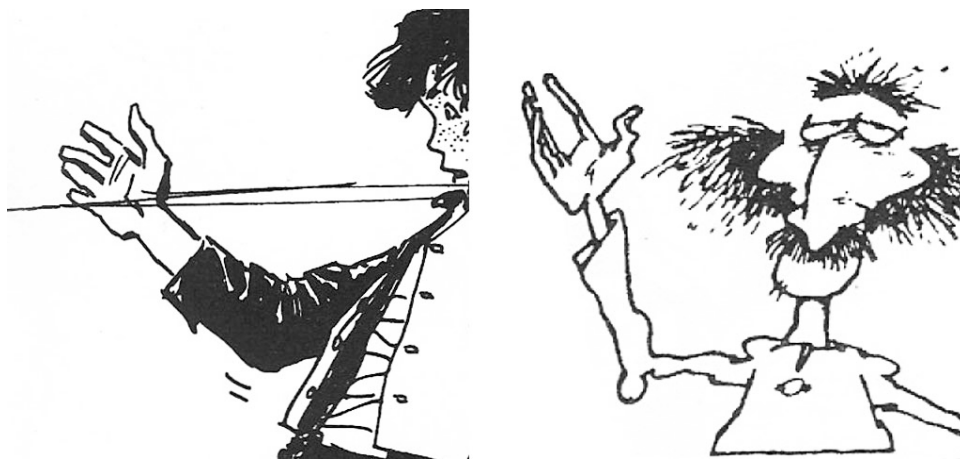
Un poco más adelante, en el número 30 (marzo de 1973) la sección “Carta al que lee” (firmada por “El irresponsable”, es decir, por el mismo Cognini) se pronunciaba sobre el humor político:

Muchos amigos nos preguntan por qué no incluimos humor político en la revista [...] Hacer humor político no es complicado, porque los personajes se identifican fácilmente y siempre se vuelve sobre las mismas características que delinear su personalidad [...] preferimos hacer un humor despojado de

las luchas internas como una forma de salvar cosas –que como la sonrisa- son constantes eternas de una especie, la humana. Algunos suponen que el humor político es una forma de asumir un rol comprometido. Flor de pavada. Creemos más bien que es una forma de esquivarle al asunto dejando un fácil testimonio que pueda servir como antecedente ante algún problema de conciencia. [...] Además, la actualidad política no nos causa ninguna gracia (*Hortensia* n° 30, marzo de 1973: 3).

En *Hortensia* colaborarían humoristas como Cuel, Ortiz, Amuchástegui, Ian, Giménez, Chamartin, Martino, Cler, Marino, Caloi, Bróccoli, Peiró, Napoleón, Crist (Cristobal Reinoso) y, claro está, Fontanarrosa: “*Hortensia* servirá como una gran vidriera para muchos de nosotros. Aquí fue donde ya me dejé de complejos y me lancé a la historieta, copiando sin asco a Pratt” (Fontanarrosa 1998: 673). En sus páginas cobrarán vida por primera vez *Boogie el aceitoso* (En el número 21, en octubre de 1972) e *Inodoro Pereyra* (En el número 24, en diciembre de 1972).

Pratt macaneaba con las manos. Metía entre los dedos espacios que uno no tenía en la mano de uno. Separaba los dedos. Y los dedos terminaban abruptamente. Eran cuadradones arriba, toscos. Todos los movimientos eran duritos. El Sargento Kirk corría como con frío y tenía unas botazas que parecían tres números más grandes. Es verdad que se habían metido en el país de los mungos y nevaba mucho. Pero... ¿cómo se le ocurrían esas cosas? A Pratt, digo (Fontanarrosa 2007b).



Sobre el modelo de Pratt, de Frank Robbins, de Roy Crane, pero también de otros involuntarios maestros como Carlos Alonso, Castagnino y tal vez de los más antiguos humoristas europeos de pre-guerra, como aquellos de la revista alemana *Simplicissimus* se

iba a constituir el estilo que le sería propio. Las manos de Inodoro y los ojos de Boogie delatan aquel origen.

En el número 32 de abril de 1973, en la página 12, junto al episodio respectivo de Inodoro, en un recuadro titulado “Gente de Hortensia” hay un breve reportaje a Fontanarrosa. La entrevista está acompañada por una foto trucada donde posa junto a sus dos personajes.

- ¿Cuándo y dónde naciste?

Nací el 26 de noviembre de 1944 en Rosario.

Recuerdo claramente que era un domingo borrascoso y yo no tenía muchas ganas de salir. Lo hice porque nunca he hecho esperar a una mujer más de nueve meses.

Entre las respuestas en broma que habitualmente se esperarían de un humorista en una publicación humorística, se deslizan algunas confesiones en serio (pero que, hemos de decirlo, también se esperan de algunos humoristas cuando hablan de sí mismos):

- ¿Hay en tu vida algún fantasma que te persigue, le temés a algo?

Temo despertarme un día y no saber dibujar más.

O despertarme un día y que no se me ocurra nada.

O despertarme ciertos días. (*Hortensia* n° 32, abril de 1973: 12).

#### **2.2.1.4 – Los años de *Satiricón*.**

El viernes 10 de noviembre de 1972 sale a la calle el primer número de *Satiricón*, la revista de humor creada por Oscar Blotta y Andrés Cascioli: “Éramos un grupo de publicitarios que queríamos una revista que se vendiera [...] Nos interesaban revistas que habían aparecido en el mundo y eran diferentes, una mezcla de historieta, humor y periodismo, pero periodismo sarcástico” (Igal 2013: 36)<sup>91</sup>. Ya desde el staff “se exudaba ironía”. La lista arrancaba con Dios como director responsable y continuaba: “Director irresponsable, Oskar Blotta (h); Director estético, Cascioli; Asesores de dirección y redacción, Carlos Ulanovsky y Mario Mactas”. Entre los colaboradores de ese primer número se encontraban también Blotta padre (responsable de la tapa), Carlos Trillo, Eduardo Panzeri, Grondona White, Caloi, César Bruto, Garaycochea, Lino Palacios, Oski, Bróccoli, Miguel Brascó, Crist y Fontanarrosa. Los reclamos o quejas había que dirigirlos al boxeador Ringo

---

<sup>91</sup> Esas revistas de referencia eran la alemana *Pardon* y las francesas *Le Canard Enchaîné* y *Metal Hurlant*, además de *National Lampoon*, la revista universitaria de los estudiantes de Harvard.

Bonavena o a La Momia, de Titanes en el ring (Igal 2013: 39).

El sexo y la escatología ganaron terreno rápidamente:

Lo que en un comienzo se insinuaba a través de simpáticas historietas como *El sátiro virgen*, se convierte en la excluyente razón de ser del mensual, con notas como “Curso libre de divulgación sexual”, “La vida sexual de Patoruzú”, “Argentinos: sus vicios más secretos” [...] Sexo y escatología y desacralización de deportistas famosos, mantenían las ventas” (Igal 2013: 48).

Y las ventas se mantuvieron durante los tres años que la revista permaneció en circulación: “durante 1974 no bajaron de los 190.000 ejemplares y llegaron hasta los 250.000” (Igal 2013: 56). Se calcula que más de dos millones de personas la leían.

En 1973, Ediciones de la Flor editó el primer libro de chistes de Fontanarrosa *¿Quién es Fontanarrosa?* Un poco más adelante aparece el primero de cuentos, en la editorial rosarina Encuadre: *Fontanarrosa se la cuenta*, reeditado luego como *Los trenes matan a los autos*. En marzo de ese mismo año el diario *Clarín* impulsa una política de nacionalización del humor gráfico incorporando a un grupo de jóvenes humoristas en ascenso [Crist, Fontanarrosa, Caloi y Brocoli] cuyas viñetas se sumaron a las de Landrú, Ian, Rivero y Dobal reemplazando las tiras cómicas compradas hasta entonces a los *syndicates* norteamericanos. “Los humoristas de *Clarín* construyeron y reconstruyeron sentidos que alimentaron el flujo de representaciones con que fue simbolizado al mismo tiempo que forjado el proceso histórico” (Levín 2013: 18).

Desde ese día de marzo y hasta julio de 2007, es decir, durante treinta y cuatro años, el chiste de Fontanarrosa formó parte ineludible de ese formato en ascenso. Al asignarle un poco más adelante el lugar de la contratapa el periódico explicitaba lo que ya era evidente desde hacía poco más de dos siglos la relación paradójica que esos chistes contraían con el dispositivo tapa y la posición que ocupaban en relación con la construcción social de la actualidad a la que aquellos periódicos contribuían.

Yo leo el diario, anoto cuáles son las noticias y observo cuál me puede generar algún material. Uno maneja 2 o 3 mecanismos para procesar la información y conseguir un producto humorístico. Eso para los chistes de todos los días y también para Inodoro. Es como que estás todo el tiempo con una antena: ¿esto me podrá servir? (Fontanarrosa en AA.VV. 2002)

Fontanarrosa estaba publicando en *Clarín*, en *Hortensia* y en *Satiricón*, simultáneamente y era ya ampliamente reconocido por el público a nivel nacional.

Mientras tanto llegaría a cumplirse aquello que en el 18 brumario anunciaba Marx sobre las variaciones de una historia que se repite por lo general dos veces, como tragedia y como farsa: poco tiempo después del retorno a la democracia, con la renuncia de presidente y vicepresidente, Perón llegaría por tercera vez al poder con el 63% de los votos, acompañado en la fórmula por María Estela Martínez, conocida para ese entonces como “Isabelita”. Dos días después de la votación, un comando montonero asesina al secretario general de la CGT José Ignacio Rucci. Si hasta entonces había habido alguna ambigüedad del líder con respecto al uso de la violencia legal o ilegal contra la Tendencia, tras ese hecho dejó de haberla. “En los meses posteriores permitió que los recursos estatales y los hombres de las fuerzas de seguridad y del Ejército nutrieran las bandas de ultraderecha” (Novaro 2010: 127). Entre fines de 1973 y comienzos de 1976 la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) asesinaría cerca de un millar de militantes y dirigentes de Izquierda. De modo que “la muerte de Perón el 1 de julio de 1974 ocurrió en las peores condiciones: agravó inconteniblemente el vacío de poder, la pérdida de control sobre la economía y el choque de las fuerzas en pugna” (Novaro 2010: 129).

Un mes después de estos hechos, los ministros de Justicia Antonio Benítez y del interior Alberto Rocamora firmaron el decreto 866 que clausuraba la revista *Satiricón*, argumentando que constituía “un evidente ataque contra los elevados valores y costumbres del pueblo argentino”.

Poco antes la editorial Julio Korn había mandado a los kioscos la revista *Mengano*, a cargo de Carlos Marcucci. La redacción “se armó como una logia secreta porque muchos eran colaboradores de *Satiricón*: Dolina, Trillo, Bróccoli, Amengual, Mazzei, Limura, Viuti” (Igal 2013: 57). A éstos se le sumarían también Caloi, Fontanarrosa y Osvaldo Soriano. Éste último “firmaba como «Max Ferrarotti» unos artículos que tenían como protagonista al propio Ferrarotti, un periodista metiche y atorrante que andaba en altas y turbias esferas” (Berlanga 2012). “Para muchos de los que se quedaron en *Satiricón*, *Mengano* era el intento peronista de revista de humor” (Bernárdez y Rottman 1997), un poco más oficialista y menos mordaz. “No podía meterse con las «estrellas» del espectáculo pues podía provocar conflictos con *Radiolandia* y no podía joder con los «ases» del deporte porque *Goles* podía sufrir las consecuencias” (Bernárdez y Rottman 1997). *Mengano* tuvo una tirada inicial de 120.000 ejemplares, la mitad de lo que vendía *Satiricón*. Y nunca alcanzó a tener el éxito de ésta última. Por un acuerdo comercial, *Inodoro Pereyra* hubo de trasladarse a *Mengano*



abandonando las páginas de *Hortensia* (la despedida se produce en el número 61, de octubre de 1974 [“No afloje, Don Inodoro” dice Mendieta. “No son lágrimas Mendieta. Ando apestáu de los ojos. Incontinencia visual que le dicen”. A un costado, la revista declara: “Hortensia no le pidió a Inodoro que se quede. Pero tampoco que se vaya”]. Con este pasaje, la historieta se transforma y comienzan las aventuras no auto-conclusivas.

A la paginita que tenía al principio en *Hortensia* que era un episodio muy liviano con tres o cuatro chistes de una página [...] pasó en esa etapa a las largas aventuras contra El Escorpión Resolana, Los Aduares Ranqueles, que son extraordinarios. Y ahí contaba y dibujaba. Cuando cae a Clarín ese formato no le sirve más. Se adapta... El Negro se adaptó siempre a los formatos [...] En *Clarín* dejó de putear un tiempo Mendieta y empezó a contar otras cosas y de otra manera. Y empezó a hablar de actualidad que nunca había hablado (Sasturain en Fernández 2008).

Pocos meses después del cierre de *Satiricón*, Cascioli lanza *Chaupinela*, con un staff conformado por los escritores y humoristas más reconocidos del momento. Fue su primera publicación como único director y el primer proyecto de la recientemente constituida Ediciones de la Urraca. “La principal diferencia con *Satiricón* era un *insert* color de historietas (el “clásico de Breccia, *Vito Nervio* y alguna de Fontanarrosa como *La Odisea*, incluida más tarde en *Los clásicos según Fontanarrosa*) y chistes y notas con más foco en la realidad política” (Igal 2013: 59).

Mientras tanto, gracias al oficio de los abogados, a finales de 1975, *Satiricón* vuelve con dos últimos números que implicaron la ruptura definitiva de la colaboración entre Oskar Blotta y Andrés Cascioli. El último, el número 26, de marzo de 1976, venía precedido por una siniestra portada que anunciaba “El demonio nos gobierna”. El título, como se sabe, sería premonitorio. Ese mismo mes asumía el mando la Junta Militar.

#### **2.2.1.5 – El demonio nos gobierna.**

Antes del gobierno militar la cosa ya venía muy espesa, llegó a *Clarín* una carta muy formal del Ejército, quejándose por un chiste que yo había sacado. El chiste era malo técnicamente. En esa época decían lo de “Jóven argentinos, si tiene entre 18 y 20 años...”. Y yo hice una especie de llamado para los boy scouts: “Niño Argentino, si tienes segundo grado aprobado...” Lo tomaron mal. Pero fue muy elegante el reto. Después –y aclaro que rechazo las autotitulaciones de persecución- me allanaron dos



El último número de *Satiricón*, el n° 26 de marzo de 1976. Ese mismo mes asumía el mando la Junta Militar. Numerosas publicaciones humorísticas fueron clausuradas. En el interior, la nota de tapa afirmaba: “Esto no es un mal chiste político. No intentamos proferir la hipócrita superficialidad de que el peronismo es igual al diablo. Ese no es el tema. Pero también hay que ser muy cínico para suponer que la culpa del 360 % de inflación [...] están ubicados en los despachos sinárquicos o en los tumbres que oprimen los imperialistas”.

veces la casa. Una vez dentro de veinte allanamientos en el barrio, pero otra vez fue por la denuncia de algún vecino que **veía que uno andaba con barba, era joven y no sabía de qué laboraba**. Los dos allanamientos fueron a la luz del día, nada de encapuchados, un trato normal (Luque 1994, el resaltado es mío).

Luego de dos años de escasa actividad para las publicaciones humorísticas, el mes de junio de 1978, en coincidencia con el mundial, sale a la calle la revista *Humor Registrado*, dirigida por Andrés Cascioli. Era quizás el signo de que habían comenzado a aparecer algunas grietas en la coraza impuesta por la dictadura<sup>92</sup>. *Humor Registrado*, marcó un quiebre en la monotonía cotidiana de los medios de comunicación masiva. Si el acontecimiento deportivo había generado un consenso más activo y extendido del que las Fuerzas Armadas gozaron durante el golpe, también propició la posibilidad de un cierto cuestionamiento algo velado a la hegemonía y dominación militar.

La estrategia defensiva había estado presente al momento de elegir el nombre de la publicación, llamarla *Humor Registrado* -HUM®- era “casi una salvedad, una marca que avisa, abre el paraguas sobre su contenido, se cura con salud: esto es ‘humor’ (no otra cosa).” (Sasturain, 1998: 366). Se había decidido evitar toda referencia a la iglesia y a lo sexual para que la revista no fuera calificada como pornográfica. “También se renunció implícitamente a desafiar abiertamente al régimen porque había un reconocimiento tácito de que éste no estaba dispuesto a tolerar la denuncia de las atrocidades represivas. Era sabido que quienes lo habían hecho lo pagaron con el exilio, la cárcel o hasta con la vida” (Burkart 2007a: 3-4).

Mientras tanto los dibujos de Fontanarrosa comienzan a presentar rasgos que los acercan

---

<sup>92</sup> Factores externos e internos parecían haber coincidido para este nuevo rumbo. Entre los primeros, se destacaba el giro de la política exterior del gobierno demócrata de James Carter, en los Estados Unidos hacia una novedosa asociación entre democracia política y defensa de los derechos humanos, que sentaron las bases para generar formas de oposición a las dictaduras, incluyendo aquellas promovidas por el propio Departamento de Estado norteamericano. Entre los internos, el anuncio de las Fuerza Armadas de que había finalizado de manera triunfal la “guerra anti-subversiva” y que comenzaría la etapa propiamente fundacional del Proceso de Reorganización Nacional (Burkart 2007) (Sobre *Humor registrado* y su posición de resistencia cultural frente al proceso dictatorial véase también Blaustein y Zubieta 1998; Novaro y Palermo 2003, Matallana 1999, Cascioli 2005, Igal 2013).

más a los personajes propios de las *comic strips*: nariz grande y ganchuda, cuerpos duros, ojos de huevo. La línea se torna más gruesa y contundente y las figuras cada vez más expresivamente deformes (Gociol y Naranjo 2008: 16, véase 3.5).

Después de Malvinas ya se vio que venía la apertura. Pero antes había como una doble censura. Después hubo una posibilidad de meterse en la crítica a la economía. Era un campo que podías tocar, cuando no podías tocar ni fuerzas de seguridad, ni religión, sexo, o incluso esa cosa tan ambigua que es la familia [...] No fueras a tocar la familia porque apuntaba contra las costumbres occidentales y cristianas, qué sé yo. Era todo muy ambiguo, que yo creo que esa es una de las fuerzas de la censura, porque vos te detenés antes de los límites. Pero en general los inconvenientes que pude haber tenido fueron como ciudadano común que vivió acá. De todos modos, no es cierto lo que dicen algunos, que el ingenio se agudiza en las dictaduras para burlarlas. No es verdad: te embrutecés, se te reducen las posibilidades de decir las cosas. Entonces hay quienes dicen, “¿y la sutileza?” ¡la sutileza un carajo!, si no podés hablar de política, no podés hablar de problemas sociales, no podés hablar de sexo... de qué podés hablar, de nada (Bonasso 2003) (Sobre este período ver también 2.5.1).

#### 2.2.1.6 – La mesa de los galanes.

En esa misma década se consolida, según se dice, la famosa Mesa de los Galanes del bar El Cairo, uno de los hitos de la biografía de Fontanarrosa. El bar había sido fundado en 1943 e inicialmente era el lugar de encuentro de taxistas, jugadores de quiniela y apostadores de carreras. “El perfil comenzó a cambiar cuando se incorporaron los estudiantes de la facultad de Humanidades. En los 80 se volvió un hervidero donde se gestaron expresiones culturales de distinto tipo. Lo único que se mantuvo históricamente inalterable –coinciden todos sus parroquianos- era el vergonzoso estado de higiene de sus baños” (Gociol y Naranjo 2008: 29).

“[La mesa] era una cofradía masculina (por no decir machista) donde imperaban chistes, anécdotas y análisis de cómo arreglar el mundo” (Vilche 2003: 3). Dada la importancia que tiene en sus cuentos, sería imposible no mencionarla<sup>93</sup>. Este espacio operará hacia el

---

<sup>93</sup> En Pereyra (2011: 44) se mencionan, como “socios fundadores” de la mesa a Ricardo Centurión, Chelo Gómez, Hugo Diz y Pochimir Gustavo Felmang. En la mesa se confabulaban también, según fuentes diversas, Marcelo Herrera, Gustavo Soboleosky, Postiglioni, Manuel Martínez,

interior de la cuentística de Fontanarrosa un poco como la noción bajtiniana de *Exotopía* o como aquello que Maingueneau, en sus más recientes contribuciones al estudio del discurso literario, denomina *Paratopia*: es decir, una región fronteriza donde confluyen el escritor [la vida del escritor] y la obra. El Cairo, ese lugar donde “se habla de nada”, sirve para delimitar y separar sus cuentos narrativos de los más propiamente teatrales (es decir, aquellos que “ponen en escena” un diálogo o un monólogo, frente a los que narran una sucesión de acontecimientos), los “paródicos” de los “costumbristas”, el humor, en suma, de la literatura. En este territorio de la pura conversación la obra de Fontanarrosa podrá confrontarse consigo misma.

Todos los días trabajo hasta las seis como un negro que trabaja. Después ¡al Cairo! Es mi recreo. En la mesa de siempre, me ubico mirando hacia la puerta principal. Jamás dando la espalda a la calle. Aquí no se exige ni siquiera que uno hable. Ni que preste atención. Nada. Se comparte la mesa con gente que en algunos casos no tiene oficio conocido. Es un lugar fantástico porque se puede hablar boludeces. Aunque debo reconocer que El Cairo ofrece algunos inconvenientes. Ir a sus baños no deja de ser una aventura inquietante... (Braceli 2007).

Sobre la importancia de hablar al pedo van a versar muchas de sus entrevistas *como escritor*.

Somos una población flotante de casi 20; uno llega, a otro lo trae un amigo. La gran ventaja es que se hablan pelotudeces. Siempre repito: lo que cansa es prestar atención. Y cuando vos estás con gente muy amiga no tenés por qué prestarle atención. Nos quedamos entre las 7.30 y las 9 de la noche. Es un recreo, un hábito fantástico. Varios ya llevamos como 25 años juntos. (AA.VV. 2002)

En 1981 aparece *Best Seller*, su primera novela, publicada por la editorial Pomaire. Le seguirán *El Área 18* (continuación de la anterior) y varios años después «*La Gansada*», sobre el guión de un proyecto cinematográfico de Teo Kufman que nunca vio la luz. Mientras se reafirma cada vez más el lugar que la escritura va a ocupar en su obra, se produce el retorno a la democracia y entre otras cosas, el surgimiento de tres nuevas publicaciones de historietas *SuperHumor*, *Fierro* y *Tiras de cuero*. Este período va a estar signado por la derrota de Malvinas (junio de 1982), por el retorno a la democracia en diciembre de 1983 y por el

---

Rogelio Bayá, el Pitufo Rubén Fernández, el Colorado Vázquez, Chiquito Martorell, el Turco Galli, Jorge Brisaboa, Belmondo, Luisito y muchos otros.

Informe *Nunca más* elaborado por la CONADEP en 1984.

Durante la transición a la democracia la historieta iba a ser concebida como una práctica marginal y, por lo tanto, como un espacio desde el que se podía constituir un lugar de resistencia al poder hegemónico (Vázquez 2010: 274). Las revistas *Humor* y *SuperHumor*, por ejemplo, irán dando cada vez más espacio a las notas de opinión (casi todas ellas serias y de marcado contenido político) y mucho menos a las narrativas dibujadas<sup>94</sup>.

“Si *SuperHumor* deja de ser una revista de historietas a partir de la apertura democrática, *Fierro* se posiciona como el último bastión de un industria dorada y sin fronteras” (Vázquez 2010: 277-278). Entre sus páginas Fontanarrosa hará sus más postreros experimentos que lo irán llevando poco a poco a trazar su propio límite. Después de *Fierro* ya no va a dibujar historietas –con la sola excepción de Inodoro Pereyra que se había ido transformando para ese entonces más bien en una *Tira Cómica*. El resto de su producción estará escindido entre el clásico chiste diario de Clarín y los libros de relatos que irá publicando desde 1983 cada dos años aproximadamente, casi sin interrupciones.

#### 2.2.1.7 – Últimos años.

A Fontanarrosa se lo celebrará entonces como aquél que ha sabido unir lo popular por antonomasia y lo culto por excelencia: fútbol y literatura, “cultura popular” y “cultura letrada”. Llegarán entonces los premios. En 1991 la ciudad de Rosario lo declara ciudadano ilustre. En 1992 recibe el premio Konex en Artes Visuales, el Konex de platino en Letras en 1994 y diez años más tarde el Diploma al mérito Konex en Letras. En 1999 el premio Magazine del Espectáculo y la Cultura en Rosario, que le volvería a ser otorgado en 2006.

En 2004 sería invitado a participar con una conferencia y a dar el posterior discurso de clausura del *III Congreso de la Lengua* en Rosario. En un debate sobre la Internacionalización del Español, se iba a explayar largo y tendido sobre el uso de las malas palabras, en un

---

<sup>94</sup> Para el lanzamiento de *SuperHumor*, particularmente, se destacaba el papel renovador de la revista en el mercado historietístico: “Los editores argentinos de historietas piensan que sus lectores son idiotas [...], en cambio, para los que hacemos *SuperHumor*, la historieta es una expresión que puede ser tan prestigiosa como el cine, o la literatura o la plástica y en ella los grandes autores de historieta podrán mostrar lo que en otros lados no los dejan publicar” (Citado en Vázquez 2010: 278-279) El *staff* inicial estuvo compuesto por Andrés Cascioli, Carlos Trillo, Juan Sasturain y Guillermo Saccomanno, con las colaboraciones de Grondona White, Alejandro Dolina, Limura, Fontanarrosa, Mandrafina, Solano López, Maicas, Enrique Breccia, Tabaré, entre otros.

discurso que todavía puede leerse como un manifiesto [como el relato “Palabras Iniciales” publicado en 2003]:

Yo soy fundamentalmente dibujante, con lo que uno se preguntará: ¿qué hace ese muchacho arriba del escenario? Manejo muy mal el color, por ejemplo, pero a través de eso sé que cuanto más matices tenga uno, más puede defenderse, para expresarse, para transmitir, para graficar algo, entonces, ¿hay palabras, palabras de las denominadas malas palabras que son irremplazables, por sonoridad, por fuerza, algunos incluso por contextura física de la palabra. No es lo mismo decir que una persona es tonta o zonga que decir que es un pelotudo. Tonto puede incluso incluir un problema de disminución neurológica realmente agresivo. El secreto de la palabra pelotudo, ya universalizada —no sé si está en el diccionario de dudas—, está en que también puede hacer referencia a algo que tiene pelotas. Puede hacer referencia a algo que tiene pelotas que puede ser un utilero de fútbol que es un pelotudo porque traslada las pelotas; pero lo que digo, el secreto, la fuerza; está en la letra t. Analicémoslo —anoten las maestras—: está en la letra t, puesto que no es lo mismo decir zongo que decir peloTUdo (Fontanarrosa 2004).

En 2006 el gobierno nacional le concede la medalla “Domingo Faustino Sarmiento”. En agosto, la Universidad Nacional de Córdoba le otorga el doctorado Honoris Causa, en diciembre es invitado de honor en la Feria Internacional del Libro en Guadalajara en México.

Unos años antes, en 2003 los médicos le habían diagnosticado esclerosis lateral amiotrófica, enfermedad que lo iría postrando progresivamente. El 18 de enero de 2007 anunció públicamente que dejaría de dibujar. Su amigo de toda la vida Cristobal Reinoso “Crist” y el escritor, humorista gráfico y músico Oscar Salas -ambos cordobeses- tomarían la posta.

Finalmente, la mano derecha claudicó. Ya no responde, como antaño, a lo que dicta la mente. Por lo tanto, e independientemente de que yo siga intentando reanimarla, me veo en la necesidad de recurrir a alguno de los muchos excelentes dibujantes y amigos para que pongan en imágenes mis textos [...] Vale este informe a los lectores para que no se sorprendan al advertir que he mejorado notablemente la calidad de mis trazos y de mis colores (Fontanarrosa 2007).

Su muerte aconteció el 19 de julio de 2007, a las tres de la tarde, de un paro cardiovascular. Fue velado en la Cochería Bassi, del barrio de Pichincha. Su cuerpo descansa actualmente en el cementerio *Parque de la Eternidad* en Granadero Baigorria, adonde fue acompañado por una multitud que lo seguía cantando el tradicional “Olé, olé, olé...”. Otras tantas personas le rindieron homenaje frente al estadio de Rosario Central, el Gigante de Arroyito, tarareando el himno del equipo. La bandera del Monumento Nacional a la Bandera, se alzó a media asta. Desde la Casa Rosada se emitió un decreto declarando aquel día “Día de Duelo de la Cultura Nacional”.

“Venimos a despedir al amigo no conocido de todos”, definió Matías Rossi, y dijo que a pesar de que buena parte de la multitud que despedía al Negro nunca se había sentado a conversar con él, todos tenían un “dolor inmenso”. A horas de su muerte y mientras el cortejo fúnebre se abría paso, al imaginario popular no le cabían dudas: en algún lugar ya se había formado un trío de fuste. “Está junto al Negro Olmedo y al Che, y se van a cagar de risa”, dijo la gente (Carafa 2007: 5).

¿Qué era entonces Fontanarrosa? –se pregunta Steimberg:

Al respecto propongo un tema de conversación, de una conversación sobre las formas del recuerdo, cuando se habla de narradores que nos llegan a través del papel impreso. Opino que cuando se recuerda a un escritor (digo: sobre todo si se trataba de un cuentista o novelista), se habla de sus temas y de sus ideas (o de las que se le atribuyeron), y de la emoción con que seguimos el desarrollo y los finales de sus relatos; cuando, en cambio, el recordado es un historietista, se habla de sus personajes, de sus mundos visuales o de sus gags, según su obra sea seria o cómica; de momentos de sus aventuras, de sus frases, de sus modos de decir... (Steimberg 2007).

¿Y de un humorista? ¿Qué es lo que se dice de ellos? Se recuerdan sin duda sus pensamientos, su particular modo de decir las cosas, se los anhela en lo que podrían extraer del presente para lo que fue su momento pasado, se extraña la risa, no la de ellos, sino la nuestra. “Yo no digo que Fontanarrosa no haya sido escritor, pero creo que en los homenajes primó demasiado una cierta jerarquía de los lenguajes” –sigue Steimberg- y no podríamos estar más de acuerdo:

Murió Fontanarrosa, y me parece que las notas de despedida saludaron mucho al escritor pero poco al historietista. Estaban sus temas, sus gustos,



sus opiniones... Sobre todo sus opiniones. Creo que faltó bastante lo demás, y fue una pena, porque no hay tantos historietistas y humoristas gráficos como escritores y Fontanarrosa, como historietista, hizo cosas que vale seguir viendo y leyendo (Steimberg 2007: 4).

### 2.2.1.8 – Asedios a la obra de Fontanarrosa.

Son escasos todavía los acercamientos a los textos de Fontanarrosa desde una perspectiva teórica seria. Uno de los pocos trabajos realmente interesantes es la tesis de maestría de la historiadora brasilera Priscila Pereira (Pereira 2011), producida paradójicamente en un país donde Fontanarrosa no ha alcanzado la notoriedad que tiene por ejemplo en Colombia o en México. Aunque encuentro algunas diferencias con varios de sus puntos de vista, acuerdo en general con el núcleo duro de su tesis.

Lamentablemente sus análisis, realizados sobre un *corpus* de historietas de *Inodoro Pereyra*, se detiene en 1976, que es donde comienzan los episodios que a mi parecer ilustran de manera mucho más ejemplar aquello que intenta demostrar. Referencias a Fontanarrosa –como escritor, principalmente- aparecen aquí y allá en comentarios, ensayos y reportajes de Rodrigo Fresán, Juan Sasturain, Guillermo Saccomano, Elvio Gandolfo, Marcelo Birmajer, Pablo de Santis, Sergio Olguín, Eduardo Romano o Daniel Link. “Sin embargo, considerado un autor a la vez popular y de culto, el Negro permanece al margen del gallinero literario” (Saccomano 2005). Los testimonios, como hemos visto, afirman que esta situación lo tenía sin cuidado.

Sobre la obra historietística se han escrito desde su muerte varias ponencias y artículos en multiplicidad de publicaciones académicas, desde el análisis del discurso y la semiótica, principalmente, pero ninguno de ellos alcanza a proyectarse más allá de la ejercitación de alguna que otra herramienta teórica preconcebida.

La gran excepción la constituye, como siempre, la obra de Oscar Steimberg (2013b, 2007, 1983), uno de los pocos en reconocer de manera temprana no tanto la excepcionalidad de Fontanarrosa (dado que proclamar que era un genio o uno de los mejores humoristas argentinos, era más bien la norma), sino los rasgos que acusaban esa excepcionalidad en relación al cuadro de toda la historieta humorística argentina. Sus contribuciones han sobrepasado además, con cierta felicidad, el campo de lo estrictamente académico. Nuestro trabajo le debe mucho.

Dos publicaciones recientes de más largo aliento se ocupan también de la obra gráfica de

Fontanarrosa en contexto. El libro de Florencia Levín sobre la contratapa del diario *Clarín* durante los años de la dictadura (Levín 2013) y un poco más atrás el libro de Hernán Martignone y Mariano Prunes sobre las tiras cómicas argentinas (Martignone y Prunes 2008). También se ha ocupado de él brevemente el cordobés Grupo de Investigadores del Humor GIH dirigido por Ana B. Flores cuya contribución puede encontrarse en el extenso *Diccionario Crítico de Términos del Humor* que ya hemos mencionado (Flores 2010). Por último, aunque aplicada más al terreno de la divulgación y del periodismo, los textos que en colaboración o de manera independiente ha escrito Judith Gociol sobre Fontanarrosa y sus distintos personajes han sido bastante importantes para el esclarecimiento de esta historia (Gociol y Rosemberg 2000, Fontanarrosa 1998 y 1999) particularmente la introducción al catálogo de la muestra 100% Negro (Gociol y Naranjo 2008).

#### **2.2.1.9 - POST-MORTEM.**

La épica sobre la cual se construye la figura del autor se cierra, en este caso, con la mucho más prosaica batalla legal por los derechos intelectuales, que al cierre de esta tesis no ha encontrado aún resolución satisfactoria –si es que puede haberla. Poco estudiada en la tradición literaria, salvo excepciones, quizás por ser uno de los aspectos menos “literarios” de la literatura, menos “artísticos” del arte, el capítulo de las miserias y grandezas de la propiedad intelectual hace intervenir de manera contundente “lo real de la historia” en la literatura y el arte.

La batalla en cuestión, se libra entre Franco Fontanarrosa, su único hijo, y Gabriela Mahy, su segunda esposa y se inició al impedir el primero la publicación de la obra póstuma *Negar todo y otros cuentos* (bajo contrato celebrado por Ediciones de la Flor con Gabriela Mahy como administradora en febrero de 2008), aduciendo sus derechos morales como heredero. Como se sabe, los derechos intelectuales se dividen en derechos patrimoniales y derechos morales, que son extra-patrimoniales. En este caso, el argumento que el hijo sostenía era el de no estar completamente seguro de que esos cuentos fueran realmente de su padre. Finalmente el Juzgado Civil y Comercial N° 12 se expidió apoyando la legitimidad del contrato, por considerar que la obra sí era de Fontanarrosa y argumentando que en este caso, el interés de la comunidad se encontraba por encima del interés de las partes, fallo que sienta algún precedente en la materia.

Esta resolución un tanto ambigua ha permitido, por un lado, la reedición de prácticamente todos sus libros por parte de la editorial Planeta (bajo contrato celebrado por el hijo). Por otro lado, el fallo había autorizado la publicación por parte de Ediciones de la Flor del libro póstumo *Negar todo* cuyo significativo nombre puede leerse también en consonancia con el

contexto en el que se edita. En la tapa, a diferencia del resto de sus libros, no hay imagen. Sobre el fondo, pueden leerse apenas algunos trazos de su famosa tipografía, con algunas indicaciones “volvemos al fondo color caca que tanto le gusta a Kuki. [la palabra “NEGAR” oculta y casi esconde a la palabra “caca”] Debería ser más fuerte que el del boceto (no tengo fibra de ese tono) o más tirando a naranja para que se despegue del amarillo de las figu...”. Lo que quiere dar cuenta a la vez de la evidente *intentio auctoris* de publicar aquél libro con aquellos editores [en definitiva todo se traduce a la aserción de a quién le pertenece Fontanarrosa, quién está finalmente autorizado a dar la palabra sobre él] pero también, al mismo tiempo, del carácter inconcluso de esta última antología póstuma.

Entre aquellos cuentos no es el menos llamativo aquél que se titula “Un Nobel de provincias” donde un evidente alter ego del humorista se enfrenta a la posibilidad de ser postulado para ese premio. Para aquél de quien se había repetido tantas veces que “no aspiraba al premio Nobel” este relato tiene tal vez la misma fuerza de manifiesto que el famosísimo “Palabras Iniciales” [un manifiesto de cierre]. En todo caso aquí la puteada que en aquél estaba reservada al lector [“Puto el que lee esto”, comenzaba la historia] recae – aunque de manera accidental- sobre Mario Vargas Llosa quien ha llamado a este escritor “de cuarto nivel” para adelantarle su posible postulación del Nobel. El escritor, un tal Roberto, cree que está siendo “tomado para la joda” por su amigo Berti, de allí la reacción:

- Buenas tardes –oí una voz educada-; le habla el escritor peruano Mario Vargas Llosa.
  - ¿Ah, sí? ¿Mario Vargas Llosa habla? – contesté sobrador- Acá habla Gabriel García Márquez, Ernest Hemingway habla acá, pelotudo. Si vos sos Vargas Llosa, yo soy Jorge Luis Borges.
  - Perdón, tal vez usted... -titubearon del otro lado de la línea.
  - ¿Te creés que me vas a agarrar de pelotudo, forro? Decile al pelotudo de Berti que ya estoy al tanto de todo... [...]
  - Vea, me da la impresión que usted se confunde...
  - Váyanse a la concha de su madre vos, Berti, y tus otros amigos peruanos.
- (Fontanarrosa 2013a: 276-277).

El escritor nunca llegará a saber si lo del premio se trata o no de una broma pesada y ante la duda rechazará la distinción alegando ante el desalentado director honorario de la Fundación Nobel que el “premio carece en absoluto de seriedad”.

Abrimos este capítulo citando la famosa conferencia de Foucault sobre los usos de la función autor en la literatura contemporánea (y de más atrás). Lo cerramos anticipando

uno de los aspectos más emblemáticos de esa función en las sociedades contemporáneas.

Aquí también, como siempre, la lengua del derecho, gana la partida.

### 2.2.2 Presentación del *Corpus*.

La hipótesis que sostiene nuestro *corpus* es, como ya hemos esbozado anteriormente, el pasaje progresivo en la obra de Fontanarrosa del humor a lo cómico<sup>95</sup>, articulado en ciertos objetos discursivos privilegiados (en ciertas *representaciones* de dichos objetos): la mujer, la política, la violencia y la identidad nacional. Antes de proceder a su estudio específico, nos detendremos, sin embargo en el análisis de lo que constituiría el gesto irrisorio por excelencia del primer período de dicha obra: la parodia.

El estudio de lo paródico en Fontanarrosa no agotaría, sin embargo, las preguntas que sus textos tienen para ofrecernos. De allí que en la TERCERA PARTE de este trabajo hayamos decidido ocuparnos más bien de las *transformaciones* que se operan en ciertos discursos cuando son reformulados de manera cómica o humorística y de manera más específica de la operación que hemos denominado *transposición paródica*, que sería, para decirlo rápidamente, *el pasaje de un sistema de signos a otro en clave irrisoria*.

No es demasiado arriesgado afirmar que lo irrisorio no tendría lugar sin dichas transformaciones. En realidad, como hemos visto en la PRIMERA PARTE, no hay lenguaje ni discurso en donde no haya reformulación ni retoma de lo dicho anteriormente. Lo que sería característico de los Discursos Irrisorios, sin embargo, es el señalamiento explícito de la operación que está teniendo lugar. *Todo discurso cómico o humorístico es siempre, inevitablemente, autorreferencial*.

La selección de los textos a analizar se encontrará entonces atravesada por, en primer lugar, su posición frente a otros formatos y tipos discursivos, como lo son el cine, la literatura, la

---

<sup>95</sup> Este pasaje se da de forma paralela a otra transformación también significativa, la del mayor peso que adquiere en su obra el componente lingüístico por sobre el componente gráfico: “Al observar la trayectoria de Fontanarrosa como humorista quizá pueda notarse que, desde sus inicios, cuando era un pibe fan de Pratt, hasta conseguir una personalidad gráfica, una vez lograda, su dibujo empezó a aquietarse en la exploración gráfica, a volverse cada vez más igual a sí mismo, mientras que sus cuentos fueron avanzando en incisión, en un ahondamiento del lenguaje y en la construcción de las tramas, más preocupado por el detalle que hace a la construcción del personaje y la atmósfera que por el gag de impacto directo” (Saccomanno 2005).

canción popular y el discurso de los medios, particularmente, de los medios donde esos chistes e historietas eran publicados. En segundo lugar por la alusión más o menos explícita a los objetos discursivos mencionados. De ello nos ocuparemos en la CUARTA PARTE.

Lo que nos interesa es interrogar cómo se constituye en esta obra un tipo específico de sujeto, propio de la modernidad al que cabría calificar como *sujeto humorístico* y cual es la relación que éste establece con el conjunto de su obra y con sus lectores. Sólo de este modo podremos interpretar qué implica realmente ese pasaje de lo humorístico a lo cómico que hemos creído vislumbrar en la obra de Fontanarrosa y cual es el significado político profundo de semejante transformación. Volvemos, en definitiva, al punto de partida, dado que lo que se pone en juego es entonces revelar la capacidad analítica de esos dos modos en los que según nuestro punto de vista puede resolverse todo discurso irrisorio: lo cómico y lo humorístico. Llegados a este punto lo irrisorio mismo se pone en cuestión ¿Qué significa la existencia de esta modalidad del decir para todo un momento de la historia y la cultura argentinas?

El *corpus* a través del cual llevaremos adelante esta tarea se encontrará, por lo tanto dividido en dos subcorpora conformados por los discursos cómicos (principalmente chistes y algunas historietas) y los discursos humorísticos (sobre todo historietas y las dos primeras novelas)<sup>96</sup>.

### 2.2.2.1 - Historietas.

Como afirma Steimberg (2007), a Fontanarrosa se lo ha celebrado como escritor, más que como historietista. Nosotros creemos que es sin embargo en sus historietas donde se encuentra lo mejor de su producción y que este “olvido” de su obra previa responde no sólo a la mayor legitimidad de unos lenguajes por sobre otros (la literatura por sobre la historieta), sino también a las características propias del discurso humorístico, mucho más difícil de asimilar por los medios masivos de comunicación. Fontanarrosa fue un muy buen escritor y el relegamiento de su obra por parte de cierta tradición de la crítica académica perjudica más a esa crítica que al placer y difusión de esta obra. Como historietista, sin embargo, fue sencillamente extraordinario.

*Inodoro Pereyra*, su personaje más famoso, aparece por primera vez en el número 24 de *Hortensia*, en diciembre de 1972. Curiosamente, ese primer capítulo no es el primero, dado

---

<sup>96</sup> Pero esta clasificación no es rigurosa, dado que Inodoro Pereyra, según nuestro punto de vista, pasa de lo humorístico a lo cómico en sus casi 35 años de historieta, quiero decir, de historia.

que se anuncia en continuidad con una serie que todavía no existe (“Inodoro Pereyra el renegau en Las tolderías de Trafal”). Cuando un poco más adelante se publique el primer tomo de los libros, el episodio que abrirá la antología será el segundo –titulado ahora “Cuando se dice adiós”– publicado originalmente en el número 25 de la revista sin título alguno. Este segundo capítulo ha sido ampliamente comentado, dado que reescribe, desde la parodia, aparentemente, una de las escenas claves de la *Ida del Martín Fierro*, aquella en que se cruzan dos órdenes de legalidad (la escena *borgeana* por antonomasia). Volveremos sobre ello en 3.2.

Fontanarrosa ingresa en *Hortensia* en el número 10. Once números más tarde publica allí su primera historieta<sup>97</sup>, el episodio inicial de *Boogie el aceitoso* (Anunciado como “Personajes torturados del cine” otra serie inexistente). En el número 23, además de los habituales chistes aparece otra historieta “Fábula Infantil”, en el 24, además de Inodoro Pereyra, una sobre la guerra de Vietnam “Marejada de metralla” (cuya viñeta final hace alusión a la película *Perros de Paja*, versión castellana de *Straw Dogs* (1971) de Sam Peckinpah). En el 25, se publica el segundo episodio de Inodoro (ya anunciado como “Poema telúrico”) y aparece una quinta historieta “Terror Espantoso” (“Un maniático sexual depravado ha tomado una familia como rehén”). En el 26, primer número de enero de 1973, Inodoro Pereyra está en tapa. Sobre un fondo celeste, alternado con apenas dos o tres cuadritos blancos, Inodoro se presenta: “Y yo soy Inodoro Pereyra. Pereyra por parte de mi santa mama... Inodoro por mi tata que era sanitario”. Esa primera tapa hace alarde de una voluntad estética y de un trabajo inédito en la composición de las viñetas. La historieta termina con toda una declaración (declaración en clave humorística, pero declaración al fin): “hacia el este comenzaba a alborear la conciencia de clase”.

También en ese número 26 se publican “Pisango no quiere lolas” (obvia parodia del *spaghetti western Django* (1966) de Sergio Corbucci) y “Johnny fue a la guerra” (que toma su nombre de la película *Johnny got his gun* (1971) de Dalton Trumbo, pero sólo el nombre), otra de guerra. En el número 27 (con tapa de Fontanarrosa y Crist) reaparece Boogie el aceitoso (va al psicoanalista) e Inodoro se encuentra con Antonio das Mortes (personaje del film político brasileiro *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) y de su secuela *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha. Antonio das Mortes volverá a aparecer en “Momo Story” una de las primeras historietas publicadas en *Satiricón* (15 de febrero de 1974) y luego una vez más en el episodio de Inodoro intitulado “El ángel exterminador”. En el número 28 aparece por primera vez la Eulogia. Es todavía una mujer

---

<sup>97</sup> La primera historieta publicada en *Hortensia*. Antes había producido *Jueves* (una historieta seria en clave policial) aunque inédita hasta 1978.

hermosa, cuyo nombre hace referencia a la zamba “La Pomeña” de Manuel José Castilla (letra) y Gustavo Leguizamón (música). “Es un personaje surgido a partir del cancionero folklórico que por entonces estaba de moda, recordemos aquello de la sangre rumorosa y la cintura cósmica. Cuando Eulogia aparece en la historieta era una mina linda. Después se pone fulera” (Fontanarrosa 1998: 7). En el 29 y en el 30 se publican sendos episodios de Boogie. Eulogia vuelve a reaparecer en el número 30 (episodio que será analizado en 3.1.). Como se ve por esta secuencia el cine y el cancionero (el folklórico, pero no solamente) son absolutamente centrales en la constitución de las historietas. Pero también la violencia. Volveremos sobre ello en la TERCERA PARTE y en 4.3.

En el número 30 aparece por primera vez el Mendieta<sup>98</sup>. Todavía no habla. En el 34 contará su historia. Desde ese entonces será parte del elenco estable, junto con la Eulogia y algún que otro personaje secundario (El escorpión resolana, los loros, Doña Reparación, el chanchito Nabucodonosor, Serafín, el sobrino vegetariano). En el número 33, además del episodio obligado de Inodoro Pereyra se publica “Prisionero del Vietcong”. En el número 35 aparece “Adios al amigo” –última de las historietas paródicas que Fontanarrosa publica en *Hortensia*. Se trata, según se nos dice, de un “Apasionante relato bélico donde queda de manifiesto lo poco que contribuyen las guerras a las relaciones humanas” (otra vez la guerra).

A partir del número 36 comienzan los encuentros (el primero había sido, recordémoslo, Antonio das Mortes): encuentro con Yon Darwin, con Borges, con el Gran Zigfield (trasunto de Robert Ziegfeld), con Papa Noel y más adelante con Kung-Fu, con el zorro, con el León de Francia (uno de los personajes más populares del radioteatro homónimo, que se emitía por Radio Nacional). La historieta se estabiliza. En 1974 Ediciones de la Flor publica el primer libro con la compilación de las aventuras de Inodoro. A partir de entonces siguen publicándose, año tras año, de forma casi ininterrumpida. Serán en total 32 libros (el último, póstumo, se publica en 2008). El libro abre un espacio de circulación bastante diferente del de las revistas. Ello será todavía más evidente cuando Inodoro se pase a *Clarín* y un nuevo personaje intervenga en sus ya-no-más-aventuras: la actualidad.

---

<sup>98</sup> “La lógica era un caballo. Pero es un animal difícil, desconsiderado para un dibujante. Uno se pone mañoso. Por ejemplo, Pereyra se fue haciendo grande de cabeza y de manos, mientras se achicaba su cuerpo. Subirlo a un caballo era un laburo bárbaro. Preferí hacerlo caminar al hombre. La vagancia te va llevando a la síntesis. Por eso lo que más me gusta dibujar es la pampa. Hago una línea y chau” (Braceli, 2007). Se puede descreer con toda confianza en esta declaración. Forma parte, no obstante, de la imagen de autor que hemos analizado en el capítulo anterior.

Mientras tanto Inodoro abandona *Hortensia* un poco a la fuerza en octubre de 1974 (el episodio en cuestión se titula posteriormente "... pero tus ojos se van conmigo") y se pasa primero a *Mengano* (hasta abril de 1976) y luego a *Siete Días Ilustrados* (desde abril de 1976 hasta marzo de 1977). El personaje se redefine y comienzan las aventuras no autoconclusivas. ("Encuentro con el León de Francia"; La saga del Escorpión Resolana; "El reclamo de mandinga"; "Los aduarez ranqueles"; etc.). Finalmente, en 1978, Inodoro comienza a formar parte del diario *Clarín* y luego de transitar por diferentes secciones comienza a publicarse en la revista *Viva!* con periodicidad quincenal. Los episodios ocuparán ahora el espacio de una página. Seguirá en *Viva!* hasta la muerte del autor. Los últimos episodios, como ya hemos comentados, serán dibujados por Crist y Oscar Salas.

Por su importancia en la obra de Fontanarrosa, Inodoro nos acompañará en varios de los capítulos de esta tesis. En 3.2 analizaremos algunos de sus episodios desde el punto de vista de la transposición paródica de los múltiples lenguajes que intervienen en sus viñetas. En 4.1 volveremos sobre las implicaciones que las transformaciones de Eulogia tienen en las imágenes sobre la mujer presentes en la obra de Fontanarrosa. Los cambios en la vida del personaje serán analizados desde el punto de vista de nuestra hipótesis principal, como un pasaje de lo humorístico a lo cómico.

Por ahora baste decir que en su origen, la historieta responde a lo que llamaré un gesto paródico "puro". Al igual que en el resto de las publicadas en *Hortensia* (que no tuvieron continuidad), se trataba lisa y llanamente de parodiar algún género de cierta circulación en el imaginario nacional. Pero tanto Inodoro como Boogie comienzan casi en seguida a tener una personalidad propia. Responden a un *proyecto*. Así serán leídas –pese a las declaraciones de su autor- en las próximas páginas.

Por su parte *Boogie el aceitoso* hace apariciones esporádicas en *Hortensia* (números 29, 30, 32) hasta que se instala definitivamente en la revista a partir del número 34. Las historietas de la serie eran presentadas como "Fontanarrosa's Pictures". Es decir, una vez más, el cine. Pero además, esta muletilla se opone a aquella que precedía los capítulos de Inodoro Pereyra "Poema telúrico de Fontanarrosa". No resulta extraño pensar entonces que Boogie es la contracara de Inodoro Pereyra. Como en aquél, en los primeros episodios de Boogie encontramos el gesto paródico "puro". Poco a poco, sin embargo, éste deviene personaje. Empieza a formar parte de un *proyecto* determinado. A diferencia de Inodoro, sin embargo, estará siempre solo.

El primer libro de *Boogie* aparece en 1974, editado por Ediciones de la Flor. Se publicarán desde entonces doce volúmenes, el último de los cuales se publica en 1995. Ya para ese



entonces Fontanarrosa había abandonado el personaje. Luego de Hortensia había transitado por las páginas de *Humor registrado*, *Superhumor* y mucho más tarde *La Maga*.

En 1975 se publica en Italia, una selección de Boogie en un librito de la colección Comic Strip de la editorial E.A., bajo el título de *Bogart*. Un poco después apareció, también en italiano, *Boogie, l'Oleoso*, en 1989 publicado por Glénat. En Brasil se llamó *Boogie, o Seboso*, y lo editó L&PM Editora de Porto Alegre. La editorial La Oveja Negra publicó en Colombia siete volúmenes que correspondían a los primeros de la edición argentina. En México, fue acogido por la revista política *Proceso*. Antes había sido adoptado por el diario colombiano *El Tiempo*, pero su publicación fue suspendida, según alegaron los editores, porque volvía simpática la imagen del sicario.

Aunque un poco más esporádico que su congénere gauchesco, Boogie también sufre transformaciones en consonancia con el ritmo de los tiempos que corren. El personaje irá dejando de lado la acción para volverse cada vez más un testigo de la violencia de los otros. De Boogie también habremos de ocuparnos en varias ocasiones (particularmente en el tercer capítulo de la Tercera Parte, en 4.1.3, 4.2.3 y 4.3.1).

La primera historieta de la serie *Semblanzas deportivas* aparece en el n° 4 de *Fierro* en diciembre de 1984, presentada en consonancia con la tradición a la que parodiaba: “el tono evoca la crónica sensiblera –de Borocotó a Caffarelli pasando por Pedrito Valdez el de la verde «gramilla»” pero también en directa relación con el imaginario al que apela “el fútbol es un deporte, un juego, un espectáculo, una pasión de multitudes según Muñoz y –pasado por los medios- un lenguaje que ha engendrado la más rica de las mitologías. Es en ese espacio mítico que Fontanarrosa se mueve como mediocampista sin marca”. Un espacio mítico: el del deporte, pero también, en el centro, otro imaginario, el de las clases sociales que lo constituyen y el de una violencia desbordante en todos los sentidos. Un narrador en primera persona que mira frecuentemente a cámara y que ocasionalmente participa de las historias que relata va introduciendo al lector en el complejo mundo del deporte a partir de una sucesión de casos en su mayoría desconcertantes. Volveremos sobre las *Semblanzas deportivas* en 4.3.

En el número 8 de *Fierro* (abril de 1985) aparece por primera vez *Sperman, el hombre del sexo de hierro* en el episodio titulado “La mujer de Hielo” “a medio camino de la parodia y la creación absoluta del personaje –el camino que recorrieron Boogie e Inodoro”. Esta cuarta y última serie historietística de Fontanarrosa (en sus cuentos tendremos además las series conformadas por los personajes “basados en hechos reales” de la Mesa de los Galanes y los del creador de aforismos Ernesto Esteban Etchenique) explota al extremo una de las

constantes de su obra: la construcción de una masculinidad siempre en tensión con aquellos otros que la rodean y la amenazan. El modelo de la historieta de superhéroes es sin embargo sólo el punto de partida para vuelos muchos más altos: “Sperman no es sólo una letra menos que Superman, sino un arquetipo de virilidad, su simultánea caricatura” (Fierro n° 8: 54). Volverá a aparecer en los números 15, 16, 17 (noviembre de 1985 a enero de 1986), 19 y 20 (marzo, abril de 1986), 26 (octubre de 1986), 34 (junio de 1987), 37 y 38 (septiembre y octubre de 1987) de la revista *Fierro*.

Tal vez no sea demasiado alocado, como punto de partida, dibujar un cuadro de doble entrada con estas cuatro únicas series de la obra historietística de Fontanarrosa que van a tener alguna continuidad en el tiempo. Ubicaríamos en una primera columna, aquellas que exploran exclusivamente el imaginario de lo nacional, desde la gauchesca [*Inodoro Pereyra*] o desde el deporte [*Semblanzas deportivas*]. En otra columna se encontrarían las que se ocupan de un imaginario otro muy preciso, el de la cultura norteamericana de proyección global, partiendo de la novela policial negra, las series de espionaje y las películas de gangsters [*Boogie el aceitoso*] o parodiando la historieta de superhéroes [*Sperman*]. Colocaríamos, por otro lado, en una misma fila, la historieta con desarrollo de personaje [*Inodoro y Sperman*, cada cual con sus respectivos compañeros de aventuras, Mendieta para Inodoro y Germinal, el simpático espermatozoide parlante de Sperman] y en la otra, aquellas en las que el personaje actúa como núcleo aglomerador de historias que lo rodean pero que no alcanzan a involucrarlo del todo [*Boogie y el enigmático periodista sin nombre que interpela a los lectores en las Semblanzas deportivas*]. Se trata de un esquema bastante grosero, sobre el que pueden hacerse muchas objeciones, pero será útil como un primer acercamiento al análisis que iremos desarrollando en lo que queda de este trabajo.

Todavía restan mencionar las historietas sueltas que Fontanarrosa produjo entre 1973 y mediados de los años ochenta, algunas de ellas transposiciones de sus propios relatos. Aunque la gran mayoría no fueron nunca recopiladas en libro, se editaron sin embargo dos antologías que se encargaban de agrupar, por un lado, las que parodiaban grandes clásicos de la literatura mundial: *Los clásicos según Fontanarrosa* y por otro una antología sin temática definida de trabajos agrupados bajo el significativo nombre de *Continuará*.

#### **2.2.2.2 - Chistes Gráficos.**

Aunque en su mayoría los chistes de Fontanarrosa pertenecen al espacio de lo cómico, no será difícil encontrar uno que otro fascinante contraejemplo. Los primeros aparecen, como hemos dicho, en la página humorística de la revista *Boom* en agosto de 1968. El primero, específicamente, publicado en el primer número de la revista nos enseña a un policía de

enojado gesto que exhibe un bastón policial ante su superior: “Pruebas irrefutables de que eran comunistas, comisario. El bastón quedó manchado de rojo”. La línea es extraordinariamente simple y el predominio del blanco obtura todos los sentidos. Además el *balloon* se encuentra abierto, anticipando el trabajo con el diseño de los marcos que sería uno de los principales rasgos de su composición.

En 1973 aparece su primera recopilación de chistes *¿Quién es Fontanarrosa?* ya en ese entonces editada en Buenos Aires por Ediciones de la Flor. La respuesta –se anticipaba en la tapa- se podía leer en la página 2. El chiste de tapa nos muestra también dos oficiales uniformados requisando a un civil que acotado enojado: “¡Un momento! Requisa sí, lujuria no”. Agrupados en temas diversos, los mejores chistes irían siendo publicados en años sucesivos, y reeditados una y otra vez: *Fontanarrosa*, *Fontanarrosa de penal*, *Fontanarrosa y la pareja*, *Fontanarrosa y la política*, *El sexo de Fontanarrosa*, *Fontanarrosa y los médicos*, *Fontanarrosa contra la cultura*, *Fontanarrosa y el fútbol*, *Fontanarrosa y la inseguridad*.

Abordar los chistes de Fontanarrosa en su totalidad sería claramente un despropósito. Sólo los publicados en *Clarín* superan el espantoso número de 12.000. Por ello hemos decidido acotar nuestro campo sobre la base de tres criterios: 1) aquellos chistes que fueron posteriormente compilados en libros; 2) aquellos chistes que se encuentran directamente relacionados con algún episodio histórico específico; 3) aquellos que tematizan de forma explícita alguno de los objetos discursivos considerados en la CUARTA PARTE.

### 2.2.2.3 – Novelas.

En esta tesis no nos ocuparemos sino tangencialmente de la obra literaria de Fontanarrosa. La excepción la constituyen sus dos primeras novelas, *Best Seller*, y *El área 18*. La primera fue publicada por la editorial Pomare en 1981 y sería reeditada posteriormente en Ediciones de la Flor y nuevamente en 2013 por parte de la editorial Planeta. *Best Seller* narra la historia del aventurero sirio del mismo nombre (más exactamente Best Hama Seller) que por una serie de circunstancias cae en manos del terrible ELF (Ejército de Liberación Femenino). Habremos de ocuparnos de él en 4.1.2.

*El área 18*, secuela de *Best Seller*, es publicada por la misma editorial en 1982, año de la Guerra de las Malvinas y del Mundial de España. Estos dos acontecimientos lamentables se entrometen también en la trama que viene a ser un poco como el reverso de *Match en el infierno* (*Ket felido a pokolban*, 1961) del director húngaro Zoltan Fabri, la mejor película de fútbol jamás filmada hasta el día de la fecha (volveremos sobre ello en 4.2.2). La novela satiriza por medio de la hipérbole la consigna “El fútbol es la patria” dado que aquí es el

fútbol el que funda la patria: Congodia, el pequeño país africano donde Best deberá enfrentar, junto con un equipo conformado por jugadores de diversas partes del mundo, al equipo nacional, ha obtenido su independencia justamente en un partido contra los árabes. A partir de allí todo se decide de esta manera:

Los congodios comprendieron o entendieron cuál era la manera de conseguir cosas. De obtener cosas que no podían conseguir por otros medios. Comenzaron a concretar partidos de fútbol con sus países limítrofes, primero por rebaños de cabras, por partidas de semilla para la agricultura, por permisos para cazar en cotos vedados [...] Hasta que hace 15 años le ganaron la salida al mar a Kenya en un partido tremendo que finalizó 2 a 1 y donde Congodia apostó toda su población de leopardos [...] contra un corredor de tierra que la conectara con el Índico”.

Viajaremos rumbo a Congodia en 4.2.2.

En 1989 se publica «*La Gansada*», última novela de Fontanarrosa, sobre el guión de una película que nunca llegó a realizarse. En ella se narra la historia de la perversa Amapola Vanderhoeven y de su joven cortejante Esteban de Montepío (apellido que remite sin duda a Julián de Montepío, antepasado de Isidoro Cañones). La novela parodia hasta la exasperación los nudos narrativos del melodrama latinoamericano clásico, cuya influencia llega hasta las telenovelas. Los diferentes estereotipos del culebrón son retomados aquí por Fontanarrosa que vuelve a poner en escena a la bella millonaria perversa, al joven amante atrapado entre dos pasiones, a la pobre obrera de la curtiembre sobre la cual Amapola ha edificado su fortuna, etc.

No volverá a incurrir en el relato largo.

#### 1.5.2.4 Cuentos

Fontanarrosa publica su primer volumen de cuentos en Rosario, en 1973, con la editorial Encuadre, bajo el título *Fontanarrosa se la cuenta*. En esa edición aparece también “Bajo la podrida pista” –la parodia de novela policial que cierra el libro- firmada por un tal Joseph Arcángelo. La versión final, con el título *Los trenes matan a los autos*, será publicada recién en 1977 por la editorial porteña Calicanto. Del mismo libro hay otras dos ediciones, la publicada por Ediciones de la Flor en 1997 y la más reciente de Planeta (2013). En 1983 Ediciones de la Flor edita *El mundo ha vivido equivocado*. El libro se abre con el cuento que lleva su nombre, el primero de la serie de la Mesa de los Galanes: su espacio *paratópico* por

excelencia. La mesa de los Galanes es, como hemos dicho, el lugar donde se cruzan dos órdenes de lo discursivo: el de la vida del humorista y el de su obra. El famoso punto de encuentro del bar El Cairo permite ubicar la ficción en el espacio de una geografía precisa y contenerla. Desde entonces, los relatos de la Mesa de los Galanes, se encontrarán presentes en todas las antologías de cuentos. Otra serie literaria es la de Esteban Etchenique, el infatigable escritor de aforismos [“Si tropiezas dos veces con la misma piedra... ¡Sácala de allí!”; “Para el Sabio no existe la riqueza. Para el Virtuoso no existe el poder. Y para el Poderoso no existen ni el Sabio ni el Virtuoso”; “Aquel que ha tocado el cielo con las manos... ¿Cuánto medía?”; “¡Ay! El dolor se repite. ¡Ay!”; “Te regalaría las estrellas, pero te has empecinado en un par de zapatos”].

En 1985 aparece *No sé si he sido claro*. Le seguirán, en orden consecutivo, *Nada del otro mundo* (1987), *El mayor de mis defectos* (1990), *Uno nunca sabe* (1993), *La mesa de los galanes* (1995), *Una lección de vida* (1998), la recopilación de sus cuentos sobre fútbol *Puro Fútbol* (2000), *Te digo más...* (2001), *Usted no me lo va a creer* (2003), *El rey de la milonga* (2005), y editado de manera póstuma *Negar Todo* en 2013.



## TERCERA PARTE: TRANSFORMACIONES

También es inevitable que el punto de llegada se imponga por su cuenta y de improviso: cuando cierto estado de la empresa haga aparecer que su objeto ideal ha adquirido una forma y una consistencia suficientes para que algunas de sus propiedades latentes, sobre todo su existencia a título de objeto, queden definitivamente fuera de duda. Como pasa con el microscopio óptico. incapaz de revelar al observador la estructura última de la materia. solamente queda elegir entre diferentes magnificaciones: cada una pone de manifiesto un nivel de organización cuya verdad es relativa nada más, y mientras se la adopte excluye la percepción de otros niveles.

Claude Levi-Strauss. 1964. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*.

[RECETA PARA PREPARAR]

ENAMORADOS EN CAUSA DESESPERADA

Separe a dos enamorados. Ponga en una olla un trozo de mantequilla del tamaño de un bebé. Cuando la mantequilla esté caliente, mate a los enamorados deshechos en lágrimas, vacíelos, y, después, póngalos a cocer juntos. Cuando hayan adquirido una bonita palidez, retírelos. Haga un caldo con harina y mantequilla, sal, pimienta, un ramito de muguete (si es temporada), tomillo y laurel. Vuelva a echar a los enamorados en la olla, con una docena de cebollitas tiernas y, quince minutos antes de servir, añada unos cuantos champiñones. Se pueden agregar unos golpes y unas cuantas heridas.

Roland Topor. 1986. *La cocina caníbal*.

## INTRODUCCIÓN

La transposición, transformación y reformulación discursiva de otros discursos es una de las principales operaciones con la que se constituyen los discursos cómicos y humorísticos.

“Caricaturas, charges e tiras de humor costumam constituir-se pela retomada de outros discursos e pelo apelo à função hipertextual. Todavia, essa relação com a atualidade não deve ser vista como especular, já que o diálogo dessas imagens com o seu contexto é mediado por uma complexa trama de relações” (Pereira 2011: 105). Pero todo discurso, de una manera u otra, se construye sobre la transformación de sucesivos discursos anteriores ¿En qué se diferenciarían, entonces, éstos de aquellos otros? La respuesta tal vez podamos hallarla en uno de los géneros más fecundos del dominio de lo irrisorio: la parodia.

Lo que caracteriza a la parodia, en tanto práctica intertextual, no es sólo la atención que pone sobre la palabra del otro, la exhibición de sus procedimientos, fallas y repeticiones, a través de un juego perpetuo de variación y continuidad. Lo que hace a la parodia es el énfasis que pone en hacer explícita dicha operación de transferencia. Como procedimiento constructivo la parodia busca que el receptor atento pueda percibir este funcionamiento, al punto de reconocer —e incluso, reconstruir— cuál es el texto o el género que está siendo parodiado. Tanto mejor, según las leyes de lo irrisorio, si ese develamiento es sutil y casi secreto.

El análisis de la parodia comporta, entonces, una serie de ventajas. Nos pone en una posición privilegiada para el estudio de un “asunto arduo e insistente: el de la relación entre cambio y permanencia en la producción discursiva” (Traversa 1993: 17). Problema crucial —dirá Oscar Traversa— que pone a prueba la capacidad de un tramo de las ciencias sociales para dar cuenta “de las reglas que gobiernan un enttejuego [...] la capacidad para aprehender un movimiento que no parece tener principio ni fin, que sorprendemos siempre a mitad de camino”. Y a modo de pregunta agrega: “¿Podemos dar fecha de inicio a un procedimiento discursivo? ¿Sabemos dónde nace y muere una configuración?” (Traversa 1993: 17).

Las preguntas que hace Traversa en el prólogo de este texto fundacional para nuestro propósito nos conducen por dos rutas diferentes: en primer lugar, pone en evidencia la imposibilidad de precisar exactamente el comienzo o el fin de un procedimiento discursivo determinado, o más bien, la necesidad de hacerlo a través de una operación performática propia de toda investigación, la del corte que define de una vez y para lo que resta, líneas de influencias y series de precursores. En segundo lugar, la certeza de que todo procedimiento tiene asimismo una historia, y que como tal, comporta ciertos acuerdos preestablecidos entre productores y usuarios de un determinado dispositivo para una época y un momento social determinado. Es decir, que analizar las estrategias de reformulación semiótica en el pasaje de un sistema a otro, es también describir una cierta dialéctica entre lo nuevo y lo ya

dado<sup>99</sup>.

Es el mismo problema al que –salvando las distancias teóricas y geográficas– se enfrentaba Aby Warburg al afrontar la empresa de estudiar la configuración cultural propia del renacimiento como un momento de convergencia entre los mundos de sentido de la antigüedad pagana y del cristianismo medieval, al que no puede comprender sino en términos de una verdadera *supervivencia* de lo antiguo [das Nachleben der Antike]. Esta idea va a ser llevada a sus últimas consecuencias en el posterior proyecto del *Atlas Mnemosyne* en el que Warburg intentará cartografiar líneas de confluencia histórica que se perpetúan a lo largo de cientos de siglos y abarcando culturas intercontinentales. Se trata una vez más del problema de la transformación y el cambio discursivo (esta vez desde el punto de vista de las imágenes) pero aludiendo a paquetes de memoria que parecerían permanecer activos por espacio de milenios. Es decir, se trataría de aprehender un movimiento de perpetua mutabilidad, desde un enfoque distinto: allí buscando recuperar los cambios sobre un fondo de isomorfismo; aquí intentando reconocer aquello que permanece en un terreno de

---

<sup>99</sup> Tal vez podamos evocar un ejemplo afín al mundo del *pop-art* y la historieta en el sistema de las onomatopeyas con el que se intenta traducir sobre la página las inflexiones del universo sonoro (mucho más que el globo de diálogo que en definitiva, sólo busca reproducir la materia lingüística, aquello que el personaje o el narrador dicen, sin pretender emular el registro y las variaciones de la voz). Como se sabe (no hace falta remontarse hasta Saussure para comprobarlo) estas imitaciones de sonidos llegan a formar verdaderos léxicos fuertemente estandarizados al punto de que el lector ya no repara en ellos. “It was [Roy] Crane who pioneered the use of onomatopoeic sound effects in comics, adding "bam," "pow" and "wham" to what had previously been an almost entirely visual vocabulary. Crane had fun with this, tossing in an occasional "ker-splash" or "lickety-wop" along with what would become the more standard effects” (DeForest 2004). El diccionario de las onomatopeyas, cristalizado en una serie de términos más o menos invariables [¡Bang! ¡Bang! (disparos); ¡Boom! (explosión); ¡Boing! (rebotar); ¡Clic! (apretar el gatillo de un arma descargada); ¡Crac! (crujido); ¡Crash! (golpe); Cof, cof... (tos leve); ¡Achís! (estornudar); ¡Chissst! ¡Chissst! (pedir silencio); ¡Psst! (llamada); ¡Glup! (tragar); etc.] se complementa con aquellas innovaciones que cada autor ensaya cada vez que busca replicar un sonido nuevo. O bien, cada vez que busca verosimilizar el sistema por innovación, como –según Fontanarrosa– hizo Pratt en los años sesenta: “Hasta que apareció el Sargento Kirk disparando su rifle contra los bandidos, en todas las historietas, los balazos sonaban: ¡¡¡bang, bang!!! Pero, de pronto, el rifle de Kirk hacía "crack crack crack". Pensábamos que habíamos escuchado mal y tuvimos que volver a leerlo. Tiempo después, quizás en el 55, desde la terraza de mi casa, escuché unos disparos aislados y sonaban como los de Pratt” (Fontanarrosa 1999: 13).



variación continua<sup>100</sup>. Hacia el final del primer capítulo de esta TERCERA PARTE retornaremos a Warburg luego de haber evocado levemente los alcances del concepto de “transformación” en la obra de Levi-Strauss, sobre todo en sus mitológicas. Acaso sin intención explícita, se encuentre aquí la mejor respuesta que se le haya dado a la pretensión de Benveniste de que la lengua es el único sistema de significación capaz de interpretarse a sí mismo y a los otros (y por lo tanto “el más importante de todos los sistemas”).

Porque aunque aquí nos enfrentamos a períodos temporales mucho más cortos y a una geografía bien específica, no se debe olvidar que trabajamos también con un discurso heterogéneo, compuesto de dos materias que se disputan mutuamente el terreno de la significancia ¿Qué implica, por ejemplo, que una imagen, la toma final de la película *Juan Moreira*, de Leonardo Favio, se deslice dos veces en las tiras de *Inodoro Pereyra*, la primera, sin razón aparente, en un contexto arbitrario para la imagen en cuestión, la segunda haciendo explícita su procedencia, especificando el gesto paródico del que se extrae? ¿Qué puede pensarse de la súbita irrupción en estas historietas de algunas viñetas sueltas que parecen extremar la opacidad<sup>101</sup> sin ningún efecto cómico concreto? ¿Qué se puede decir, finalmente, del que quizás sea el rasgo más característico de todas las historietas de Fontanarrosa, el del insistente juego de una línea que pasa sin interrupción del marco a la imagen forzando al máximo la indecibilidad entre fondo y forma?

---

<sup>100</sup> Se trata acaso de lo que diferenciaría el estudio de la memoria a través de sistemas visuales o lingüísticos, los primeros, por la propia naturaleza de la materialidad con la que se constituyen, menos perecederos. Lo que proponemos aquí, sin embargo, es la posibilidad de intercambiar ambos enfoques, dado que, por lo que parece, también se pueden rastrear flujos de sentido de notable invariancia en discursos verbales, como parece demostrar el trabajo de Levi-Strauss con el *corpus* de mitos latinoamericanos que analiza en sus *Mitológicas*.

<sup>101</sup> Al revés que la ilusión de transparencia [la idea de que el lenguaje da cuenta del mundo sin previamente mediatizarlo o la idea paralela de que una pintura, un dibujo, una fotografía, son capaces de reflejar la realidad sin interposición alguna –genérica, estilística, cultural–] el recurso de extremar la “opacidad” plantea un oscurecimiento explícito entre una imagen, un dibujo o una frase y aquello que ésta busca representar. En 2.1.1.2 hablamos del fin de la ilusión de transparencia en las obras de Breccia cuando en sus dibujos se negaba a “mostrar” aquello que el guión pedía. Es decir: lo mostraba, pero a través de procedimientos completamente opuestos. Todo esto no tendría ningún sentido si entendiéramos aquí la palabra “representación” tan sólo en su dimensión puramente transitiva, es decir como un volver a poner en presencia o mostrar algo que es ajeno al acto mismo de representar; y no también y sobre todo en su dimensión reflexiva, donde es ese acto mismo lo que se pone en presencia.



El diccionario de las onomatopeyas, cristalizado en una serie de términos más o menos invariables se complementa con aquellas innovaciones que cada autor ensaya cada vez que se busca replicar un sonido nuevo. O bien, cada vez que se busca verosimilizar el sistema por innovación, como –según Fontanarrosa– hizo Pratt en los años sesenta.

Comenzaremos nuestro análisis de la obra de Fontanarrosa, entonces, deteniéndonos en uno de sus procedimientos constructivos más prolíficos: la transposición paródica. Antes, revisaremos someramente algunas de las operaciones con las que habremos de vérnosla en los capítulos siguientes, partiendo de los conceptos más generales y más amplios de “transformación” en 3.1.1 y de “traducción” en 3.1.2, entendido, este último, específicamente como el “pasaje de un sistema de signos a otro” ya sea de distinta naturaleza semiótica (traducción intersemiótica) ya sea de la misma naturaleza (traducción a secas, es decir, traducciones entre lenguas, estilos, géneros, siempre dentro del mismo formato). Por eso tal vez, siguiendo a Eco (2008) convenga hablar de “interpretaciones” para todos estos casos.

En 3.1.3 nos ocuparemos de un tipo de relación transtextual donde la transformación es mínima: la intertextualidad. Aprovecharemos la ocasión para estudiar el mapa de referencias culturales que Fontanarrosa despliega en los títulos de los episodios de sus dos personajes más famosos: Inodoro Pereyra y Boogie el aceitoso. Observaremos asimismo como ese sistema deja de ser funcional a su obra a medida que pasa el tiempo. El procedimiento de titulación pasa a ser casi exclusivamente catafórico, estableciendo entre texto y paratexto un circuito cerrado, es decir, que no remite a nada exterior a ambos – paradójicamente en un momento en que sus historietas, sobre todo Inodoro Pereyra- se abren hacia la inclusión de la actualidad entre sus viñetas<sup>102</sup>.

Dedicaremos 3.1.4 a la práctica específica de la transposición, entendida, como aquello que sucede “cuando un género o un producto textual particular cambia de soporte o de lenguaje” (Steimberg 2013a: 28). Numerosos trabajos recientes han atestiguado la importancia que este tipo de operaciones tienen en las culturas contemporáneas (Véase entre otros Bermúdez 2008, Traversa 1995, Steimberg 2013a, Grüner 2001). “Vivimos en una cultura de transposiciones” –dice Steimberg- esto es decir que ya no se trata de procesos invisibles que sólo se reconocen en el nivel del análisis. Muy por el contrario, los públicos esperan que una novela o una historieta de éxito pasen a la pantalla grande y que a su vez el filme resultante se traduzca en un videojuego de cierta resonancia. En las esferas de lo que sigue siendo la “alta cultura” (es decir, aquella cuya relación con las culturas

---

<sup>102</sup> Pero la paradoja es sólo aparente. Como iremos observando a lo largo de la tesis, Inodoro se abre a la actualidad cuando ingresa a Clarín y se ocupa entonces de dar espacio entre sus páginas al discurso periodístico (ver 3.5). Pero hacia el final –a partir de los años noventa, aproximadamente- se va cerrando más sobre sí mismo y sus operaciones, hasta transformarse en una verdadera máquina de construir equívocos. Los últimos episodios, por lo mismo, no tendrán principio ni final, en tanto no llegan a producir un relato. Podrían empezar o terminar en cualquier momento.

populares sólo se da a través de una operación de distanciamiento) se llega a experimentar con prácticas transpositivas completamente inusuales, que buscan deliberadamente lo que antes también hemos llamado la ilusión de la no-transparencia. El juego de las transformaciones también se transforma a su vez<sup>103</sup>.

A continuación (3.1.5) nos ocuparemos de la parodia. Como tantos de los aquí empleados, es este un término que por tener una vitalidad inusual en el seno de la vida social, como dice Verón, se ve sometido a constantes reformulaciones. Como no nos agrada demasiado la idea de un Comisario de la República de las Letras que venga a imponernos nada (Genette 1989: 9 en nota al pie. La alusión es un chiste, claro), nos ocuparemos de aclarar

---

<sup>103</sup> El teatro, puede decirse, es pionero en esta clase de experiencias. Eso se debe sin duda a que, entre todas las artes, es la única en la que la transposición ocupa –por lo menos desde finales del siglo XIX- un lugar absolutamente dominante entre todos sus procedimientos constitutivos. Ha sido así desde el preciso momento en el que la puesta en escena comienza a quitarle su protagonismo al texto dramático y se constituye como un arte en sí mismo en el que se subsume, a fin de cuentas, el arte teatral. “La puesta en escena ya no es considerada como un «mal necesario» del cual el texto dramático podría a fin de cuentas prescindir, sino como el lugar exacto de la aparición del sentido de la obra teatral” (Pavis 2005: 364). El punto de inflexión, desde la teoría, en este sentido, lo constituye la obra pionera de Antonin Artaud que sería recitada como un salmo por numerosos directores teatrales a partir de los años 60: “¿Cómo es posible que el teatro” –se pregunta- “al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo [...] El diálogo crisis -cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado. Afirmando que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto” (Artaud 1978: 41-42). En Palacios 2010d escribí: “No es difícil imaginar el ejercicio del director como una traducción del texto a la escena, de un sistema de signos a otro, o de un lenguaje a otro lenguaje, hecho de gestos, acciones, movimientos, palabras”. Escribí “traducción” pero “transposición” hubiera sido más correcto. A continuación, apelando al famoso texto de Walter Benjamin, agregaba: “La tarea del director no consiste en llevar de un lado a otro aquello que el texto comunica, su sentido, su mensaje o como se le quiera llamar porque eso, en una obra de teatro, es lo que menos importa”. Aquí podremos hacer el ejercicio inverso y pensar en la transposición como un ejercicio de puesta en escena de un determinado texto –sea éste literario, musical, pictórico o compuesto por innumerables materias semióticas- a un nuevo escenario cuyo soporte es radicalmente distinto del primero (Véase Palacios 2011f, 2011g, 2010d).

cuál es la propia. Al hablar de “transposición paródica” estaremos conjugando aquellos dos conceptos.

Lo que se indaga, por lo tanto, en lo que sigue, es el modo en que el humor opera sobre los discursos lindantes asimilándolos, deglutiéndolos, confrontándolos. La gauchesca se precipita en Inodoro Pereyra, el policial negro y las películas de gánsters confluyen en Boogie el aceitoso, la literatura es puesta al día en *Los clásicos según Fontanarrosa* y finalmente, el discurso periodístico es comentado, travestido y reformulado en los chistes que día a día eran publicados en la contratapa del diario *Clarín*. Pero no solamente. También en Boogie se infiltran la guerra del golfo o el caso Watergate. Ya no se trata, sin embargo, de transposición ni de parodia. El procedimiento ha cambiado una vez más.

### 3.1 ANTOLOGÍA CANÍBAL: TRANSPOSICIÓN, TRADUCCIÓN, PARODIA, REFORMULACIÓN DISCURSIVA.

Ya lo hemos dicho. La obra humorística de Fontanarrosa puede leerse como una máquina caníbal (como los personajes del cuento “De la comida casera”) que se constituye absorbiendo otros discursos, otros saberes, otras técnicas<sup>104</sup>. Por aquí y por allá encontraremos intromisiones del cine, del radioteatro, de las artes plásticas, de la canción popular, de la literatura, de otras historietas de aventuras, de superhéroes, de ciencia ficción, en algunos casos de manera sorprendente. El policial negro o *hardboiled* se cruza con un saber técnico en *Boogie*; el cine político y la canción vernácula atraviesan el universo gauchesco de Inodoro Pereyra; la crónica sensiblera de Pedro Valdez, Osvaldo Caffarelli y Borocotó se cruza con el género televisivo de los programas de deportes (*El deporte y el hombre; Deporte en acción*). De allí el efecto de *zapping* que provocan, por ejemplo, sus cuentos: “los libros de relatos de Fontanarrosa han funcionado siempre de acuerdo con el mecanismo del *zapping*, el pasaje brutal de un universo temático, de un registro narrativo, de un estilo a otro, a otro, a otro” (Link 2006)<sup>105</sup>. “La parodia, en su narrativa” –dice

---

<sup>104</sup> Quizás no sea tan alocado leer ese cuento, incluido en *Los trenes matan a los autos*, como un prefacio al resto de la obra que sigue y seguirá, a lo largo de 34 años, aunque no siempre con la misma intensidad, procediendo a esa ceremonia cuya receta original nadie ha leído, porque, como afirma Álvarez “era una comida que hacía mi padre que a su vez la aprendió de mi abuelo y así sucesivamente” (Fontanarrosa 2013b: 31-35). Ese plato consiste casi exclusivamente en ancianas, que se consiguen en asilos, a las que se selecciona cuidadosamente: “conviene estudiarlas sin que ellas se den cuenta [...] una anciana de estilo, de raza como se les dice, se reconoce al caminar” luego de lo cual, durante un mes se les da una alimentación especial para finalmente sacrificarlas “ese es un capítulo desagradable, quizás molesto, del que se ocupa mi criado [...] donde yo intervengo activamente es en el sazonado y posterior cocción, ahí sí debo reconocer que esa fase me apasiona”. Se trata, después de todo, de un rito, casi una ceremonia “desde tiempos inmemoriales, hay en todo un poco de protocolo, incluso de misterio”. También a la parodia se llega seleccionando cuidadosamente aquellos discursos un poco avejentados, pero todavía en estado, ni muy enfermos, pero tampoco del todo jóvenes, a los que conviene alimentar con esmero, para después sacrificarlos y en el momento justo, sazonarlos “y decidir sobre la marcha” con qué ingredientes conviene darles el toque final. Protocolo y misterio: toda una definición de lo irrisorio.

<sup>105</sup> Hay que decir, sin embargo, que estas apropiaciones no se dan siempre en el mismo nivel ni de la misma forma, ni tienen por resultado el mismo efecto. Las operaciones que se ponen en juego son de distinta naturaleza cuando por ejemplo se hacen explícitas a través del juego paródico de inversión, exageración o contraste (ya sea con alteración o sin ella) o cuando simplemente se

Saccomanno- “empieza quizá en *Sobre la podrida pista* [véase 3.3.3]” y llega hasta acá

...caricaturizando la literatura japonesa, la ramplonería aforística, la mitología de guapos y tangueros, el testimonialismo *reality*, la crónica de viajes, la bobaliconada de la mística new age, lo que se te ocurra. La parodia, en la escritura de Fontanarrosa, pasa por encima de la imitación a lo Chamico, como firmaba Conrado Nalé Roxlo sus imitaciones a la manera de las prosas consagradas de su tiempo. La parodia en el Negro es más totalizadora y en primer plano: el auscultar los discursos y sus formas, los diferentes registros que circulan en la actualidad si se piensa que todo es relato (Saccomanno 2005).

Y Daniel Divinsky:

Yo creo que cultivaba cuerdas de humor muy variadas. Pero la parodia es lo más prototípico en él. Parodió el lenguaje y el estilo de la narración folclórica. El lenguaje y el estilo de las películas de gánsters. El lenguaje y el estilo de las Selecciones del *Reader's Digest*. El lenguaje y estilo de los cronistas deportivos... O sea que lo paródico es verdaderamente lo esencial (Daniel Divinsky. Entrevista Personal).

Al comentar en 1.2.1.9 la obra precursora de Bergson habíamos visto como aquél presentaba la transposición –utilizando una metáfora musical- como una de las operaciones básicas de lo irrisorio, consistente en transportar una idea o serie de ideas hacia “un ambiente completamente nuevo” (hacia un nuevo estilo, hacia un nuevo tono) pero conservando la relación que aquellas guardaban entre sí” (Bergson [1900, 1924] 2002). En este caso, dice Bergson será “el lenguaje lo que engendrará la comedia, el lenguaje será lo cómico”<sup>106</sup>. También Freud, al analizar los chistes que él mismo va citando como ejemplo, apela a mecanismos de traducción/interpretación. Así la palabra “famillona” [condensación, según se explica luego, de las palabras “familiar” y “millonario”] utilizada por el personaje de Heine para explicar la manera en que el barón de Rothschild lo ha

---

deslizan en el texto sin que parezca mediar intención irrisoria alguna.

<sup>106</sup> La transposición –dice Bergson- es “al lenguaje corriente lo que la repetición a la comedia” [1900, 1924] 2002). De este ejemplo hemos podido derivar también –aunque no exclusivamente- la idea de que lo irrisorio no se constituye únicamente a partir de un repertorio de operaciones retóricas que constituyen una suerte de aderezo [salsum] para el lenguaje ordinario; sino que es más bien todo un modo discursivo que posee reglas y mecanismos autónomos.

recibido en su despacho, es traducida [Freud utiliza esta palabra de manera explícita] por Theodore Lipps –en quien dice haber hallado inspiración para escribir *El chiste*- como la expresión chistosa del siguiente pensamiento serio: “Comprendemos que Heine quiere decirnos que la acogida fue familiar, a saber, según la consabida manera que por el tenor de la condición de millonario no suele cobrar rasgos agradables” (Lipps 1898: 87. Citado por Freud 1990: 19) o por el mismo Freud, de forma mucho más literal: “Rotschild me trató como a uno de los suyos, de manera por entero familiar [familiär] o sea como lo hace un millonario [Millionär]” (Freud 1990: 19)<sup>107</sup>.

Llevándonos por esta idea de Freud, podremos indagar también, al enfrentarnos al género del *cartoon* en el último capítulo de esta TERCERA PARTE, cómo es posible vislumbrar en la mayoría de los chistes de actualidad la forma de un comentario más o menos atinado sobre los hechos a los que el chiste alude expresado de una manera peculiar. Cómo, además, según nuestro punto de vista, lo humorístico no se deja traducir de manera tan inmediata como un sinsentido sensato (y parece ser al revés, una sensatez sin sentido).

Lo cierto es que de una forma o de otra, una mirada global a los distintos géneros del humor y lo cómico pone en evidencia la importancia del problema de la intertextualidad (o mejor dicho transtextualidad) para toda comprensión profunda del fenómeno de lo irrisorio. Ya sea como 1] cita inalterada que al ser extraída de un discurso serio, cobra un sentido nuevo al ser incluida en un marco irrisorio<sup>108</sup>. Ya sea como 2] traducción-

---

<sup>107</sup> “En la parte de sus Reisebilder [Estampas de viaje] titulada «Die Bader von Lucca» [Los baños de Lucca], Heine delinea la preciosa figura de Hirsch-Hyacinth, de Hamburgo, agente de lotería y pedicuro, que se gloria ante el poeta de sus relaciones con el rico barón de Rothschild y al final dice: «Y así, verdaderamente, señor doctor, ha querido Dios concederme toda su gracia; tomé asiento junto a Salomon Rothschild y él me trató como a uno de los suyos, por entero famillonarmente»” (Freud 1990: 18). Freud se pregunta: “¿Qué es lo que convierte en un chiste al dicho de Hirsch-Hyacinth? Una de dos cosas: o lo que lleva en sí el carácter de lo chistoso es el pensamiento expresado en la frase, o el chiste adhiere a la expresión que lo pensado halló en la frase”. Y continúa: “Un pensamiento puede, en general, expresarse en diversas formas lingüísticas —o sea, en palabras— que lo reflejen con igual justeza. En el dicho de Hirsch-Hyacinth estamos frente a una determinada forma de expresar un pensamiento, y, según vislumbramos, es una forma rara, no aquella que nos resultaría más fácil de entender” (Freud 1990: 19).

<sup>108</sup> Se trata de un género bastante común en las revistas humorísticas -que dedican secciones mensuales al acopio de títulos tomados de la prensa diaria- o también de ciertos programas de televisión actuales donde se construyen *collages* a partir de las declaraciones de figuras públicas (sobre todo políticos) que se contrastan con otras declaraciones previas que puestas en simultáneo



interpretación (en el sentido freudiano) de pensamientos, imágenes, relatos o personajes serios a un contexto cómico o humorístico (es el caso de la mayoría de los chistes). Ya sea como 3] parodia (es decir como la exhibición deliberada y explícita de ciertos rasgos temáticos, retóricos, o enunciativos de un discurso previo). Ya sea como 4] transposición paródica (es decir como la transposición, que será para nosotros el pasaje de un sistema de signos a otro distinto, en clave paródica, sobre una obra concreta, sobre un fragmento de esa obra o sobre todo un género o conjunto de géneros). Ya sea como 5] transformación de un discurso previo (caso que incluye todos los anteriores, pero que también los excede, por ser este el término general con que aludimos a todas estas prácticas).

En lo que sigue, nos ocuparemos de distinguir el conjunto de estas operaciones que en un sentido general, incluyen todo aquello que sucede cuando se pasa de un signo a otro, de un discurso a otro, de un texto a otro: dado que no hay signo ni discurso que no sea **traducción o interpretación** (o como diremos nosotros, **transformación**) de un signo o un discurso anterior. Esta idea peirceana le servirá a Roman Jakobson en un artículo de 1959 (“En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, Jakobson 1975), para postular la existencia de tres formas posibles de “traducción”. Partiendo de la noción de interpretante, distingue entre:

- i] Traducción Intralingüística o “Reformulación” (“interpretación de los signos lingüísticos mediante otros signos de la misma lengua”);
- ii] Traducción Interlingüística o “Traducción” propiamente dicha (“interpretación de los signos lingüísticos mediante cualquier otra lengua”);
- iii] Traducción Intersemiótica o “Transmutación” (“interpretación de los signos lingüísticos mediante sistemas de signos no-lingüísticos”) Y viceversa – tendríamos que agregar.

En esta última categoría se incluiría la transposición. La terminología de Jakobson será posteriormente retomada por la Semiótica y el Análisis del Discurso para discutirla, reproducirla o reformularla (y también traducirla, claro)<sup>109</sup>.

---

develan su mutua impertinencia. Este dispositivo más o menos novedoso, que requeriría un capítulo aparte, ha encontrado en la actualidad usos muy concretos en algunos programas políticos serios. Es el caso de 6, 7, 8 emitido por la televisión pública en el marco del debate por la ley de medios, que llegó a posicionarse como uno de los programas más vistos de canal 7 después de *Fútbol para todos*.

<sup>109</sup> El problema de la terminología en la noción de “traducción intersemiótica” fue actualizado en 1999 en el marco del “Seminario sobre la Traducción” coordinado por Umberto Eco y Paolo

Pero vayamos por partes.

### 3.1.1 – Transformaciones.

En *Palimpsestos* ([1981] 1989) Gerard Genette afirma percibir “cinco tipos de relaciones transtextuales”:

Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad. El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de intertextualidad [...] Por mi parte, defino la [1] **intertextualidad**, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. [...] El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su [2] **paratexto**: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. [...] El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo [3] **metatextualidad**, es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...] El quinto tipo, el más abstracto y el más implícito, es la [5] **architextualidad**, ya definida en páginas anteriores. Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en Poesías, Ensayos, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica (Genette [1981] 1989: 10-14).

Sobre la [1] intertextualidad<sup>110</sup> –que Genette entiende aquí en sentido restringido- nos dice

---

Fabrizio en la universidad de Bologna. El debate protagonizado por Eco –que será comentado un poco más adelante- fue posteriormente publicado en la revista VS 95-97, bajo el nombre “Sulla traduzione intersemiotica”. Esta polémica es discutida en Vinelli 2009.

<sup>110</sup> Dice Genette: “Este estado implícito (y a veces completamente hipotético) del intertexto es, desde hace algunos años, el campo de estudio privilegiado de Michael Riffaterre, que define en principio la intertextualidad de una manera mucho más amplia que yo y, a lo que parece, extensiva a

que su forma más explícita y literal es la **cita** (con o sin comillas), pero también incluye el **plagio** (entre las que podríamos agregar la subespecie del **autoplagio**; véase 3.1.3) y la alusión “es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones” (Genette [1981] 1989: 10). De [2] afirma que se trata de “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector -lugar en particular de lo que se llama, desde los estudios de Philippe Lejeune sobre la autobiografía, el contrato (o pacto) genérico” (Genette [1981] 1989: 10) y que una obra también puede actuar como paratexto de otra obra. En cuanto a [3] se puede afirmar que se trata de la relación *crítica* por excelencia (que un texto crítico establece sobre un texto fuente, al que critica).

Al referirse a [5] nos dice que el género es un aspecto del architexto, pero sólo uno. Todo discurso que clasifique a otro discurso en algún aspecto particular establece con este una relación architextual (según la terminología de Genette). Pero “la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo [del texto], sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual” (Genette [1981] 1989: 13)<sup>111</sup>.

---

todo lo que llamo transtextualidad” (Genette [1981] 1989: 11). Para Riffaterre el intertexto “es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido” e identifica, acto seguido, la intertextualidad con la literariedad: “La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido” (Riffaterre 1980, citado en Genette [1981] 1989: 11). Sin embargo, agrega Genette, “esta extensión de principio se acompaña de una restricción de hecho, pues las relaciones estudiadas por Riffaterre pertenecen siempre al orden de las microestructuras semántico-estilísticas, al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve [...]La «huella» in ter textual, según Riffaterre, es más bien (como la alusión) del orden de la figura puntual (del detalle) que de la obra considerada en su estructura de conjunto, campo de pertinencia de las relaciones que estudiaré aquí” (Genette [1981] 1989: 11).

<sup>111</sup> “El objeto de la poética (decía yo poco más o menos) no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse «la literariedad de la literatura»), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»” (Genette [1981] 1989: 9-10).

En cuanto a la cuarta categoría, dice haber retrasado deliberadamente su mención, puesto que es sobre ella de lo que va a tratar en el libro. Se trata de la [5] **hipertextualidad** definida como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette [1981] 1989: 14). Es este tipo de relación transtextual al que Genette denomina **transformación**, es decir, la relación que se establece entre dos textos A y B, en la cual B no habla en absoluto de A, pero no podría existir sin él. Lo evoca de manera explícita, pero sin comentarlo ni citarlo.

“Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (Genette [1981] 1989: 17). Genette va a incluir la parodia dentro de la categoría de “transformación sin más”; el pastiche, en cambio, dirá, en tanto imitación del estilo de una obra o grupo de obras, pertenece a la clase de las transformaciones indirectas. Tendremos un ejemplo de parodia *a lo Genette*, cuando Fontanarrosa reescriba el poema “Romance del malevo” de Osiris Rodríguez Castillo en “El Pinino” una de las historias de Inodoro Pereyra (véase 3.1.5). En cambio deberíamos decir de *Ultra* o de *Sperman, el hombre del sexo de hierro* que son pastiches de películas de espionaje o de historietas de superhéroes respectivamente (véanse 3.3.1 y 3.3.3). No utilizaremos aquí, sin embargo, este enfoque acotado de la parodia, por lo menos cuando nos refiramos a clases de textos (podremos ser más cuidadosos, sin embargo, con operaciones específicas, a nivel de la frase). Tampoco restringiremos el uso del término **transformaciones** a la relación que Genette llama [5] hipertextualidad (ni por supuesto, sólo a la forma directa de tal relación). Porque como él mismo es el primero en reconocer, las relaciones transtextuales nunca se dan en forma individual: “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas” (Genette [1981] 1989: 17).

Todavía queda por abordar un aspecto central del problema que, dado su enfoque literario, Genette considera sólo al final de su estudio bajo la forma de lo que allí denomina “prácticas hiperestéticas”. Esto es, la posibilidad de plantear relaciones de transtextualidad entre elementos cuya concepción se acerque a la noción de **\*texto** que hemos esbozado en 1.1.3 que no es en absoluto la que aquél tiene en la cabeza<sup>112</sup>. Si solapamos las cinco

---

<sup>112</sup> En principio afirma que no cree que sea legítimo “extender la noción de texto y, por tanto, de hipertexto, a todas las artes” (Genette [1981] 1989: 478). Y esto es porque si bien “las prácticas de derivación no son en absoluto privilegio de la literatura, sino que se encuentran también en música

relaciones transtextuales genettianas con aquello que Jakobson plantea en su artículo sobre la traducción, veremos que hasta ahora nos hemos situado sólo en el nivel de la “reformulación” (que podría incluir perfectamente la “traducción” a secas, cuando se consideran textos de distintas lenguas, que a menudo es el caso). Una investigación sobre la historieta, específicamente sobre las historietas de Fontanarrosa, donde los “hipotextos” son comúnmente películas, series de televisión y noticias de la prensa diaria, se ve en la obligación de abarcar también aquello que allí se denominaba “traducción intersemiótica”. Sobre ello hemos de tratar en el siguiente punto.

Antes, sin embargo, hemos de considerar también el hecho, señalado por Genette, de que “las diversas formas de transtextualidad son, a la vez, aspectos de toda textualidad y, en importancia y grados diversos, clases de textos” (Genette [1981] 1989: 18). Así por ejemplo la ironía puede ser una figura retórica y a la vez una condición atribuible a todo un texto o conjunto de textos. “Todo texto puede ser citado y, por tanto, convertirse en cita, pero la *cita* es una práctica literaria definida, que trasciende cada una de sus performances, y que tiene sus caracteres generales; todo enunciado puede ser investido de una función paratextual, pero el *prólogo* (y yo diría lo mismo del *título*) es un género” (Genette [1981] 1989: 18). Lo mismo vale para la parodia, que para nosotros define por un lado un tipo operación y por otro lado, es una suerte de transgénero o meta-transgénero –por decirlo de una manera todavía más fea, si es posible- puesto que es por un lado un género que en nuestra contemporaneidad trasciende las fronteras de algún lenguaje (hay parodias

---

y en las artes plásticas, pues lo que es verdad en pintura lo es en gran medida en escultura o en arquitectura” estas prácticas adquieren en cada lenguaje artístico un modo específico para el cual resultaría imprudente “aplicar *a priori* las categorías propias de la hipertextualidad literaria” dado que “los materiales y las técnicas susceptibles de imitación no son los mismos [...] y las investiduras de sentido no son comparables” (Genette [1981] 1989: 486-487). Para lo cual sugiere una serie de investigaciones específicas concernientes a cada tipo de arte, “en la que los paralelismos o convergencias eventuales no deberían en ningún caso ser postulados *a priori*, sino observados *a posteriori*” (Genette [1981] 1989: 487). Sin embargo considera de validez más o menos universal la distinción fundamental entre prácticas de transformación y de imitación, salvo por el caso específico de la copia en pintura: “el trabajo de la copia no procede del arte del pastiche” ni supone “la adquisición previa de una competencia idiolectal [...] mejor que como un pastiche absoluto, sería más justo definirla como una transformación nula. Y como, naturalmente, ninguna copia es perfecta” (Genette [1981] 1989: 487-488), conviene definirla como una transformación mínima. Lo cual le sirve a Genette para pensar el caso Pierre Menard “El *Don Quijote* de Pierre Menard, como se sabe, no es una copia, sino más bien una transformación mínima o imitación máxima, de Cervantes, producida por la vía canónica del pastiche” (Genette [1981] 1989: 488).

literarias, teatrales, fílmicas, musicales, televisivas, gráficas, etc) y por otro lado es, de alguna manera, un género de géneros, dado que se establece sobre los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos de muchos otros géneros. Sobre la noción de transgénero hemos de volver en 3.1.4. En cuanto a la parodia será discutida en 3.1.5.

### 3.1.2 – Traducciones.

El entero dominio de la cultura parecería ser, entonces, un conglomerado de traducciones. No sólo de unos lenguajes a otros sino en el interior de esos mismos lenguajes, entre diferentes estratos sociales, entre unas y otras disciplinas teóricas, entre distintos campos culturales y por supuesto, también entre diferentes sistemas semióticos –a través de aquellas prácticas que denominaremos por ahora de forma indiferente como de “traducción intersemiótica” o de “transposición” que intentan explicar el pasaje habitual para todos nosotros entre una obra literaria y su adaptación cinematográfica, entre un cuadro y su descripción en forma de poesía o incluso –en un caso extremo- entre la música que nos envuelve y aquello que hacemos con nuestro cuerpo al bailarla. Este es el punto que hemos de abordar ahora<sup>113</sup>.

Considerar el asunto de la traducción intersemiótica implica en primer lugar discutir el problema de las relaciones que se establecen entre unos y otros modos semióticos. En un artículo de 1969 (ya comentado en 1.1.1) Emile Benveniste consideraba la cuestión a partir de la hipótesis de que los distintos sistemas significantes no son necesariamente

---

<sup>113</sup> El concepto de traducción resulta fundamental, por ejemplo, en la teoría semiótica de la cultura de Yuri Lotman. La “semiosfera” –a imagen de la biósfera de V.I. Vernarski es un campo de incesantes traducciones: “La naturaleza del acto intelectual –según Lotman- puede describirse en términos de traducción: la definición del significado es una traducción de una lengua a otra, y la propia realidad extralingüística debe entenderse como un tipo de lengua” (Fabbri 1998: 16). La semiosfera se encuentra constituida por un complejo sistema de jerarquías que gracias a sus diferencias provocan interacciones e influencias recíprocas, desde el nivel mínimo de la dialéctica hemisferio derecho/hemisferio izquierdo, hasta el nivel máximo del universo. “La traducción de los mismos textos a otros sistemas semióticos, la asimilación de los distintos textos, el desplazamiento de los límites entre los textos que pertenecen a la cultura y los que están más allá de sus límites, constituyen el mecanismo de la apropiación cultural de la realidad [...] Sólo lo que se haya traducido a un sistema de signos puede pasar a formar parte de la memoria. La historia intelectual de la humanidad puede considerarse una lucha por la memoria. No es casual que la destrucción de una cultura se manifieste como destrucción de la memoria, la aniquilación de textos, el olvido de los nexos” (Lotman 1993).

equivalentes, dado que no todos tienen como unidades mínimas signos, es decir, entidades con significancia autónoma de los enlaces que pueden establecer. Dicha no-equivalencia de las unidades implicaba a su vez la no-equivalencia de las relaciones entre sistemas, que podían ser de tres clases:

1] Relación de Engendramiento: “Un sistema puede engendrar otro. La lengua usual engendra la formalización lógico-matemática; la escritura ordinaria engendra la escritura estenográfica; el alfabeto normal engendra el alfabeto Braille [...] Hay que distinguir cuidadosamente esta relación de engendramiento de la relación de derivación, que supone evolución y transición histórica. Entre la escritura jeroglífica y la escritura demótica hay derivación, no engendramiento” (Benveniste [1974] 2002: 64).

2] Relación de Homología: Esta relación establece una correlación entre las partes de dos sistemas semióticos. A diferencia de la precedente “no es verificada, sino instaurada en virtud de conexiones que se establecen entre dos sistemas distintos. La naturaleza de la homología puede variar, intuitiva o razonada, sustancial o estructural, conceptual o poética”. Benveniste nos da un ejemplo de la poética de Baudelaire (“los perfumes, los colores y los sonidos se responden”) y de Panofsky (la correspondencia que aquél establece entre pensamiento escolástico y arquitectura gótica). “Según el caso, la homología instaurada servirá de principio unificador entre los dos dominios y se limitará a ese papel funcional, o creará una nueva especie de valores semióticos. Nada garantiza por adelantado la validez de esta relación, nada limita su extensión” (Benveniste [1974] 2002: 64-65).

3] Relación de Interpretancia: Es la relación que se instituye entre un sistema interpretante y un sistema interpretado. Esta es la relación fundamental, desde el punto de vista de la lengua “la que reparte los sistemas en sistemas que se articulan, porque manifiestan su propia semiótica, y sistemas que son articulados y cuya semiótica no aparece sino a través de la reja de otro modo de expresión” (Benveniste [1974] 2002: 65). Es lo que justifica el principio de que la lengua sea el sistema interpretante de todos los otros sistemas (que nosotros hemos comentado y discutido en 1.1.1) sobre la base de su “doble significancia”: porque en efecto “la lengua combina dos modos distintos de significancia, que llamamos el modo SEMIÓTICO por una parte y el modo SEMÁNTICO por otra” (Benveniste [1974] 2002: 65)<sup>114</sup>. Benveniste llega incluso a postular, sobre esta base, que es “la lengua la que

---

<sup>114</sup> “El hecho de que se trata, por cierto, de dos órdenes distintos de nociones y de dos universos conceptuales, es algo que se puede mostrar también mediante la diferencia en el criterio de validez que requieren el uno y el otro. Lo semiótico (el signo) debe ser RECONOCIDO; lo semántico (el discurso) debe ser COMPRENDIDO. La diferencia entre reconocer y comprender remite a dos

contiene a la sociedad” y no al revés.

Esta preeminencia de la lengua, se funda entonces, sobre el hecho de que ella y sólo ella posee –según Benveniste- la facultad metalingüística que le permite crear un nuevo nivel de enunciación, donde se vuelve posible decir cosas significantes acerca de la significancia. La clave está sin embargo, en la diferencia que Benveniste establece entre las dos últimas relaciones, otorgándole prioridad a la “interpretancia” por sobre la “homología”, cuando *todo parece indicar que la interpretancia es tan sólo una forma particular de la homología*, aquella que establece una correlación entre las partes de dos sistemas semióticos sobre la base de “un modelado semiótico”. No es tan sólo una metáfora lo que se dice cuando se dice que un actor “interpreta” su papel o un director una sonata. “Traducen” hacia algo que no es la lengua (música, acciones, gestos, voz) un texto previo que puede además ser o no ser la lengua<sup>115</sup>.

Por el contrario, no hay preeminencia de la lengua ni de ningún otro tipo de organización signica en la concepción peirceana de la semiosis. No hay exterioridad ni funcionamiento

---

facultades distintas: la de percibir la identidad entre lo anterior y lo actual, por una parte, y la de percibir la significación de un enunciado nuevo, por otra” (Benveniste [1974] 2002: 68).

<sup>115</sup> Dice Benveniste: “la lengua nos ofrece el único modelo de un sistema que sea semiótico a la vez en su estructura formal y en su funcionamiento: 1] Se manifiesta por la enunciación, que alude a una situación dado; hablar es siempre hablar de. 2] Consiste formalmente en unidades distintas, cada una de las cuales es un signo. 3] Es producida y recibida en los mismos valores de referencia entre todos los miembros de una comunidad. 4] Es la única actualización de la comunicación intersubjetiva” (Benveniste [1974] 2002: 66). Sin embargo: 1] El desarrollo actual de la teoría de la enunciación nos ha enseñado que no sólo la lengua cuando habla, habla siempre de –como afirma Benveniste. También el cine, cuando muestra, muestra que muestra y muestra la forma en que lo muestra. 2] No está tan claro ni que la lengua consista efectivamente en unidades distintas que puedan ser claramente diferenciadas en signos, ni que además sea el único sistema capaz de ser formalizado en unidades. 3] El concepto mismo de “valor” de un signo lingüístico implica que incluso en un corte sincrónico dado no podría haber “el mismo valor de referencia” para todos los miembros de una misma comunidad lingüística. 4] Una vez más, no creemos que sea “la única actualización de la comunicación intersubjetiva” la gestualidad, por ejemplo, comunica y reparte distancias y cercanías intersujetos sin necesidad de pasar por la lengua. Ciertamente existen sistemas semióticos que, a diferencia de la lengua, no pueden interpretarse a si mismos; pero se trata de sistemas que han sido previamente engendrados por otros, como es el caso del código morse o los semáforos. La música no puede “explicarse a si misma” en términos lingüísticos, pero puede hacerlo –y de hecho lo hace- en términos musicales.



diferencial, ni cosa alguna que no sea signo, puesto que todo signo reenvía a un signo previo de manera inevitable. Tan pronto como un signo, en su devenir temporal, alcanza el nivel del interpretante, “se encuentra listo para convertirse en la superficie en donde se asienta un nuevo signo, continuando, de esta manera, un proceso que es teóricamente ilimitado [...] El interpretante no es necesariamente un ser humano, tampoco un agente determinado: es una función [...] un segundo estado del signo” (Bermúdez 2008. Véase también 1.1.1.3). El pasaje de un signo a otro significa un plus de valor, que no es otra cosa que un mayor grado de semiotización: “De este modo, la interpretancia queda definida como la **traducción** de un signo en otro distinto, ya sea en el marco de un mismo código (i.e. la traducción de un texto de un idioma a otro) o atravesando sus límites (i.e. la transposición de una pintura en una obra literaria, la de una obra literaria al cine)” (Bermúdez 2008).

Así lo entiende Umberto Eco en el capítulo “Interpretar no es traducir” del libro *Decir casi lo mismo* (2008) donde, valiéndose de una relectura del artículo de Jakobson plantea que si para Peirce interpretar es siempre “traducir un signo en otro sistema de signos”, toda traducción debería ser de hecho algún tipo de interpretación. Pero no al revés<sup>116</sup>. Dado que la interpretación es una actividad más amplia que la transformación de expresiones en otras expresiones, que es en cambio una de sus formas posibles

Para Eco se debe primeramente identificar todo lo que de particular tiene la traducción, aquello que la diferencia de otro tipo de textos “interpretativos” tales como la reseña, el resumen o el escolio. Así, mientras una paráfrasis busca aclarar el “contenido” de una expresión, sin preocuparse por la forma en que dicho “contenido” estaba dispuesto. Se supone que un traducción propiamente dicha ha de cuidar también el “efecto estético” que ese texto produce. Como ejemplo, cita *La filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe, donde cree reconocer por primera vez la idea de que en la traducción de textos con un propósito estético “no basta con reproducir el efecto, sino que es preciso además dotar al lector de la traducción de las mismas oportunidades que tenía el lector del texto original, de «desmontar el engranaje»” (Eco 2008: 381).

Desde este punto de vista Eco reformula (es decir re-interpreta) el esquema de Jakobson

---

<sup>116</sup> “De acuerdo con la máxima pragmática, el principio de *interpretancia* establece que cada «equivalencia» de significado más o menos inasible entre dos expresiones puede ser producto sólo de la identidad de consecuencias que tales expresiones implican o implicitan. Para hacer más claro lo que quiere decir, Peirce, en ese mismo contexto, afirma que el significado (meaning), en su acepción primaria, es una «traducción de un signo a otro sistema de signos»” (Eco 2008).

desde la noción más abarcativa de Interpretación. Distingue entonces entre 1] Interpretación por transcripción; 2] Interpretación intrasistémica; 3] Interpretación intersistémica y 4] Casos fronterizos. La interpretación por transcripción 1] es aquella sustitución automática realizada sobre la base de una codificación estrecha en la cual resulta irrelevante la decisión interpretativa de naturaleza pragmática, como en el código Morse o en los mensajes de cifrados por clave. Eco llama 2] “interpretación intrasistémica” a la transformación de un texto de cualquier sistema signifiante en otro del mismo sistema. Cuanto ese texto es verbal, nos encontramos frente a un caso de reformulación intralingüística o si se trata de otros sistemas (visual, sonoro, auditivo), de reformulación intrasemiótica. Por su parte, 3] condensa los casos de transformaciones entre diferentes sistemas signícos. Aquí nos encontramos con la “interpretación interlingüística” que constituye la traducción propiamente dicha y aquello que aquél denomina “refundición radical” es decir, cuando un texto se transforma en otro al punto de no poder ya reconocerse en el segundo y también, finalmente, lo que Jakobson llamaba “transmutación” que es la interpretación de un texto en otro de una naturaleza semiótica diferente.

Sea como sea, no acaba de quedar claro que la utilización del término “traducción” con fines puramente interlingüísticos –pese a las precauciones que aquí se toman- se sostenga por otras razones que no sean las de un acuerdo terminológico previo. Dado que la interpretación –aún en sus casos más extremos- puede entenderse como la transformación de una expresión en otra expresión, por vías distintas de aquellas que Eco reserva para las de la pura traducción, puesto que no se puede interpretar ningún discurso, sino en términos de otros discursos.

Lo que nos interesa aquí, en todo caso, es la idea de que toda transformación de una materialidad discursiva en otra que no habría sido posible sin la primera implica siempre una actividad productiva por parte de los receptores (y nunca meramente reproductiva), dado que si bien una traducción nunca dice lo mismo que el original tampoco el original acaba siempre de decir lo mismo sobre sí. En otros términos: el sentido no puede concebirse sino como un proceso que nunca se detiene, que está siempre en movimiento y en perpetua transformación.

Lo importante es que tanto en una traducción *inter linguas* como entre modos semióticos (equivalentes o no) el productor –consciente o inconscientemente- acude tanto a paquetes de recursos previamente estabilizados [acude a onomatopeyas como “¡Bang!” o “¡Ring!” por ejemplo, si desea evocar un sonido en una historieta, o acude al diccionario para reemplazar automáticamente el término “creepy” por “escalofriante”] como a operaciones

que no se encontraban sistematizadas [reemplaza el sonido de un fusil por “¡Crap!” en lugar de “¡Bang!” o interpreta “creepy” como “revulsivo” o intenta producir una nueva oración que sea en si misma escalofriante]. Al afrontar los problemas de reproducción del original en el ritmo, la sugestión y los niveles sintácticos, la lengua de llegada debe desdoblarse en si misma hasta el extremo de sacar de sí nuevas posibilidades desconocidas hasta el momento por su propia tradición. Esto significa la renovación de la lengua de llegada en sus niveles sintácticos, sonoros y de sentido. Pero lo mismo puede decirse de la transposición que interpreta (traduce) o traduce (interpreta) “paquetes significantes” de un sistema de signos a otros y al realizarlo debe recurrir a recursos desconocidos en el sistema semiótico que emplea. Véase por ejemplo, el intento de transposición del tema de Queen “Don’t stop me now” (1979) a la historieta por parte de Pablo Stanley.

Nosotros hemos preferido el término *transformación*, para dar cuenta de todos esos múltiples pasajes, en consonancia con el empleo que le da Levi-Strauss por ejemplo en sus *Mitológicas* (Levi-Strauss [1964] 1982, [1971] 2006; Véase también Verón 1996: 121-136, 2004: 27-38) y más adelante el punto 3.1.6 de este capítulo. Reservaremos “Transposición” para dar cuenta de lo que aquí también hemos llamado “Traducción Intersemiótica”. Ambos términos no son, sin embargo, exactamente equivalentes. Para dar un ejemplo sencillo, habrá transposición cuando por ejemplo una serie televisiva sea llevada al cine o viceversa, caso en el que no se puede hablar de “versión” o “remake”, porque aún cuando nos encontramos frente idénticas materialidades discursivas, cambia el soporte, el formato, el modo de circulación, el dispositivo; pero no es tampoco una traducción intersemiótica propiamente dicha. Volveremos sobre el problema de la transposición semiótica en 3.1.4.

A partir del siguiente punto nos ocuparemos de recuperar todo lo que aquí se ha dicho de forma más bien abstracta en el análisis de algunos de estos procedimientos en la obra de Fontanarrosa. Comenzaremos con aquella operación que implica un mínimo de transformación del original. Aquella que Genette llama **Intertextualidad**.

### 3.1.3 – Intertextos.

En 3.2.2 al realizar el análisis de algunas de las primeras historietas de Inodoro Pereyra observaremos el procedimiento bastante habitual en aquella serie de hacer intervenir en los diálogos –y algunas veces en las imágenes- citas inalteradas de otras fuentes discursivas (en su mayoría del cancionero popular, del refranero folclórico, del cine). Estas “citas” pueden producir la risa de dos maneras diferentes: por **reconocimiento** o por **contraste**. Como veremos, el sólo reconocimiento de un elemento extraño, puede causar risa. Cuando ese elemento se injerta además en un ambiente que no le conviene, contrastando estilos,



clases o incluso contextos culturales, se produce un efecto similar, pero tal vez más controlado.

En el primer caso se trata, al parecer, del puro “placer de disparatar” freudiano. En el segundo, puede intervenir la ridiculización del elemento o del contexto en el que se ubica estableciendo un sistema de jerarquías (como en el caso del *Fausto* de Estanislao del Campo, salvo que, contra lo que se ha leído comúnmente quizás no sea el gaucho quien resulte ridiculizado, sino aquella cultura europea que le sale al encuentro). Todo depende, como siempre, de las estrategias en base a las cuales tales recursos se dispongan. Según nuestra tesis, la intervención de un fragmento de saber letrado en Inodoro Pereyra, no necesariamente implica la revalorización del primero por sobre el segundo. A veces puede convenir a un procedimiento que estudiaremos en su debido momento (en 3.2.2) que simplemente busca “desgastar” el lenguaje, reduciéndolo a un mero murmullo de fondo, con lo cual se evidencia su opacidad, su incapacidad para pensar y comunicar nada. Hemos de volver varias veces sobre este punto.

Así sucede cuando por ejemplo, un índice léxico asociado a un campo cultural distinto se desliza, por ejemplo, en una línea de Inodoro, del Mendieta, o de la Eulogia. Por ejemplo en “Desde la paja del rancho” (Fontanarrosa 1998: 254) Inodoro pregunta: “¿Ande localizó al hemíptero alado?” refiriéndose a una vinchuca que revolotea en su rancho. Otro ejemplo de índole diferente aparece en el capítulo “Reza una pequeña plegaria” de Boogie el aceitoso (Fontanarrosa 1999: 42 y *Hortensia* n° 32) en boca de una mujer que le implora que no la abandone: “Oh Boogie, Boogie, no me dejes. ¡Boogie! Por favor, Boogie. Me mataré si lo haces. Me cortaré las venas con una tijera de podar... Tomaré una dosis excesiva de semáforos, Boogie lo juro y luego me arrojaré al paso de una segadora de mieses, Boogie, me clavaré un atizador en el pecho y me lanzaré al vacío desde el 38° piso del Whimperhaster State street avenue 128 co. Inc Post Card 36”. En el primer caso la risa es provocada por la inserción de un elemento léxico extraño, en el segundo, además de la sobreexcesiva información (rasgo que es en sí risible) por la intromisión en la plegaria de una mujer desesperada del estilo propio de las direcciones postales. Se trata en definitiva de aquello que Greimas denominaba ruptura de la isotopía estilística.

En *Palimpsestos*, según vimos, Genette definía la práctica tradicional de la cita (con o sin comillas, con o sin referencia precisa) como la forma más explícita y literal de la intertextualidad; a las que agregaba también el plagio “que es una copia no declarada pero literal” y “en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión” (Genette [1981]

1989: 10)<sup>117</sup>. El recurso de la cita (con o sin alteraciones) era muy frecuente en los títulos de Inodoro y Boogie, sobre todo en los años setenta. Llega a definir, como veremos, todo un mapa cultural que al activar su condición de paratexto, señala también el espacio desde el cual ambas historietas deben leerse. Como el recurso parece irse perdiendo a medida que avanzamos en el tiempo, tal vez nos encontremos frente a la huella de un rasgo de época.

El fenómeno de la “titulación intertextual” ha sido de hecho estudiado por Eliseo Verón como una de las propiedades particulares de los semanarios burgueses entre los cuales, con las debidas precauciones, podemos considerar las revistas humorísticas y/o cómicas donde Inodoro y Boogie hacían sus apariciones. Una de ellas, era de hecho un semanario burgués: la revista *Siete Días Ilustrados* –donde Inodoro va a tener su lugar de residencia desde 1976 hasta marzo del año siguiente<sup>118</sup>. Ahora bien, salvo excepciones, las historietas no llevaban títulos en su publicación original. Estos aparecen sólo posteriormente, cuando son compiladas en libros, como parte de la operación que las constituye como textos autónomos.

---

<sup>117</sup> El enfoque genettiano, sin embargo, solo alcanzaba, como hemos dicho, al espacio de la reformulación discursiva. Queda por estudiar si la cita podría producirse también entre sistemas semióticos no equivalentes ¿Puede, por ejemplo, una novela citar un fragmento musical? Sólo si lo hace a través de una transformación intersemiótica previa. Pero entonces, no sería ya, según los términos genettianos, rigurosamente hablando, una cita. Salvo que –como ocurre con el sistema de las onomatopeyas- la operación por la cual se pasa de un sistema semiótico a otro, se encuentre ya tan instalada en el espacio interdiscursivo, que no se perciba casi ya como una transformación.

<sup>118</sup> En “Ideología y comunicación de masas: sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal” (Verón 2004: 71-109) postula la posibilidad de que algunas de las propiedades que se pueden reconocer en esas revistas podrían calificarse como “internacionales”: “Caracterizan a este tipo de semanario en muchos países y ante todo en los países «centrales». Según mi hipótesis estamos aquí ante un tipo de discurso que acompaña la evolución de las clases burguesas a partir de cierto nivel del desarrollo industrial. Por otra parte en la década de 1960 comenzó a constituirse en América Latina un discurso burgués, comparable en parte al de los países centrales, pero que al mismo tiempo posee inflexiones particulares” (Verón 2004: 108-109). Se trata de una burguesía que, como hemos visto, en el momento mismo en que procura instaurar la doble relación por la cual procura a la vez hablarse a si misma –y legitimarse como clase- le habla a su vez a la clase obrera –legitimándose como clase de esta forma particular también. En ese momento, sin embargo, ya ha perdido toda esperanza de “orientar el desarrollo económico y, a través de él, el aparato político, una burguesía cuyo mito mismo (evocado en varias oportunidades en muchos proyectos políticos está ya en pleno proceso de disolución” (Verón 2004: 109).

El punto es importante porque el sistema de citas de Fontanarrosa si bien se incluye en el contexto de referencia cultural de dichas revistas; es además, y sobre todo, un rasgo muy propio y personal de su obra. Estudiar las relaciones intertextuales que se establecen exclusivamente en los títulos, por lo tanto, nos permite diferenciar entre las características inherentes al medio original de pertenencia (las revistas y la prensa diaria) y aquellas que surgen cuando ésta comienza a circular de manera independiente. El hecho de que la distancia temporal entre una edición y otra no sea demasiado grande (dos o tres años a los sumo) es un punto más a nuestro favor.

Estas referencias, por otro lado, en la gran mayoría de los casos, no aluden sino muy tangencialmente al argumento del episodio en cuestión. Implican, por lo tanto, el posicionamiento de los textos en una trama discursiva muy específica. En Inodoro Pereyra, la que lo coloca en relación con todo un sector de la cultura de transmisión oral: el de la canción popular, en primer lugar, y el de la tradición y el refranero folklórico nacional<sup>119</sup>. En Boogie el aceitoso, la que lo pone en consonancia con el cine, la música y la cultura norteamericana en general.

Así en Inodoro Pereyra, podremos observar que de los 25 títulos incluidos en el primer libro (1974), once son citas más o menos explícitas, seis de ellas sin alteración: “Cuando se dice Adiós” [sobre la zamba homónima de Jaime Dávalos y Eduardo Falú]; “Para saber cómo es la soledad” [sobre la canción homónima de Luis Alberto Spinetta]; “El vendaval no tiene riendas” [sobre la muy política “Vea patrón” de Alfredo Zitarrosa: “Patrón / una sombra y otra sombra hacen tormenta / y el vendaval no tiene rienda”]; “No quiero volverme sombra” [sobre la bellísima “Quiero ser luz” de Daniel Reguera: “Se me esta haciendo la noche / en la mitad de la tarde / no quiero volverme sombra / quiero ser luz y quedarme”]; “La telesita” [sobre la chacarera homónima de Agustín Carabajal y Andrés Chazarreta]; “El árbol del olvido” [sobre la “Canción al árbol del olvido” de Fernán Silva Valdez y Alberto Ginastera]; otras dos con alteración: “Pecador y guitarrero” [sobre la canción “Pescador y guitarrero” de Horacio Guarani]; “Pucha que son largas las noches de invierno” [sobre “Mediterráneo” de Joan Manuel Serrat (1971): “para que pintes de azul sus largas noches de invierno”]; y “Eulogia” cuyo nombre hace referencia a la zamba “La Pomeña” [“porque te roban, Eulogia / carnavalearo”] pero como es también una referencia expresa a lo que ocurre en el episodio, no puede ser incluida tan cómodamente

---

<sup>119</sup> O deberíamos decir quizá latinoamericano, dado que Fontanarrosa no es tan modesto como pretende hacernos creer. Como veremos en 3.2, su gaucho de historieta puede verse reflejado, a través del cine de Glauber Rocha, con las comunidades agrarias del Brasil y más directamente con el campesinado de la revolución mexicana en, por ejemplo, “Milonga para Guadalupe Posadas”.

aquí.

A estas nueve citas provenientes de la canción y la música popular latinoamericana (excluyendo la referencia a Joan Manuel Serrat), se le suman otras dos (con alteración) que hacen referencia a la literatura “La pampa de los senderos que se bifurcan” [por el cuento de Borges]; y al cine: “Vergüenza gaucha” [por el film *Noblezga gaucha*]. Otros dos títulos aluden a la música “Milonga para Guadalupe Posadas” que cruza en una sola línea el género gauchesco (pero por extensión también el tango) con la novela de la revolución mexicana y confronta al gaucho de Fontanarrosa con otra de sus fronteras (como veremos en 3.2.2) y “Recital” que es nada más y nada menos que eso: un recital de Inodoro para su público lector.

En cuanto al segundo libro (1975), de los 18 títulos incluidos, 6 son citas explícitas provenientes de la música popular: “Zamba del ángel” [sobre “Zamba del ángel” de Horacio Guarany]; “Pa qué mentar mi tapera” [sobre el poema “Como yo lo siento” de Osiris Rodríguez Castillo: “Pa qué mentar mi tapera... ¡velay!, ¡velay! si se está cayendo, / la han rigoriao los agostos de una pochada de inviernos”]; “Malón de ausencia” [sobre el tango *con aire de malambo* “Malón de ausencia” de Edmundo Rivero]; “...pero tus ojos se van conmigo” [sobre “Canción de lejos” de Armando Tejada Gómez y César Isella: “Me dices no, / pero tus ojos se van conmigo”]; “Guricito pelo chuzo” [sobre “Río de los pájaros” de Aníbal Sampayo: “Gurisito pelo chuzo, / ojitos de yacaré, / barriguita chifladora, / lomito color café”]; “Dando muestras de coraje” [sobre el tango “El ciruja” de Alfredo Marino, con música de Ernesto de la Cruz: “Frente a frente, dando muestras de coraje, / los dos guapos se trenzaron en el bajo, / y el ciruja, que era listo para el tajo, / al cafiolo le cobró caro su amor”]; otras dos son citas con alteración: “yo vide un borroso overo” [sobre “Tonada de luna llena” de Simón Díaz: “yo vide una garza mora / dándole combate a un río”]; “Las gayinas son ajenas” [sobre “El arriero” de Atahualpa Yupanqui: “Las penas son de nosotros, / las vaquitas son ajenas”] y finalmente otras dos son citas de otras fuentes: “Hasta la hacienda baguala...” [por el refrán popular y el verso de La Vuelta: “hasta la hacienda baguala / cai al jagüel con la seca”]; “Con este sol...” por la línea que Juan Moreira pronuncia hacia el final de la película de Favio (pero que también hace referencia a lo que ocurre en el episodio).

El procedimiento se hace más significativo si lo comparamos con lo que ocurre en el resto de los libros. Por ejemplo en el número 7 (1980) de 28 títulos, sólo cuatro son citas explícitas de canciones: “Para tanta soledad me sobra el tiempo” [sobre “Dile a la vida” de Alfredo Zitarrosa: “Para tanta soledad me sobra el tiempo, / dile a la vida que viva, / tu recuerdo no se muere ni yo siento / más que penas conocidas”]; “El payador perseguido”



[sobre el poema homónimo de Atahualpa Yupanqui]; “Tu nombre me sabe a yerba” [otra vez, sobre “Mediterráneo” de Joan Manuel Serrat]; y una última con alteración “Al que me hable mal del caucho” [por la milonga “Romance al gaucho” de Aramis Arellano: “Al que me hable mal del gaucho / tal vez le pague el entierro”]; mientras que otras dos hacen referencia a la serie literaria: “En un lugar de la mancha [por el Quijote, claro] y cinematográfica en “El Gran Cazador Blanco” a la película *White hunter* (1965), estrenada en Argentina con aquél nombre. El resto de los títulos reenvían a la historieta por anticipación catafórica (es decir, destacan alguna frase que se dice allí como al pasar) o bien “definen” por denominación lo que sigue, como en “El desafío” (donde se cuenta nada más y nada menos que un desafío).

La diferencia se acrecienta a medida que avanzamos en el tiempo. Por ejemplo en el libro 18 (1995) salvo la alusión más o menos vaga a Luciano Pavarotti en el episodio “Pavorotti” (sobre un pavo real que canta ópera), la más obvia a la obra de Victor Hugo en “El jubilado de Notre Dame” y alguna que otra referencia a dichos populares como “El que no corre vuela”, no hay casi citas. Lo mismo sucede en los libros posteriores. Las conclusiones sobre este fenómeno vendrán un poco más adelante pero nada perdemos anticipando que en consonancia con nuestra hipótesis, Fontanarrosa ha abandonado el territorio de la parodia, alejándose a su vez de la necesidad de incluir a Inodoro en una serie cultural diferente. Y eso es porque ya se encuentra completamente instalado en los dominios del Discurso Periodístico. Inodoro Pereyra ha pasado de ser un personaje que actúa, a ser un personaje que opina. Será necesario retomar esto más adelante.

Un proceso similar va a ocurrir con Boogie el aceitoso. Así en el primer libro, editado también en 1974, encontramos, sobre un total de 25 títulos, seis citas explícitas al mundo de la música –cuyas versiones originales son, casi sin excepción, norteamericanas: “Hay humo en tus ojos” [sobre la canción “Hay humo en tus ojos” traducción de “Smoke gets in your eyes” de The Platters]; “Reza una pequeña plegaria” [sobre la canción “I say a little prayer (for you)” de Burt Bacharach y Hal David]; “Según pasan los años” [sobre la canción “As time goes by” compuesta por Herman Hupfeld en 1931 e interpretada por Dooley Wilson en la película *Casablanca* en 1942]; “No puedo quitar mis ojos de ti” [sobre la canción “Can't Take My Eyes Off You” de Bob Crewe y Bob Gaudio]; “¿Dónde se han ido todas las flores?” [sobre la canción “Where Have All the Flowers Gone?” de Pete Seeger]; “Ahí va de vuelta tu carta” [sobre la canción “Return to sender” de Elvis Presley, popularizada en castellano como “Devuelvo tu carta” por Johnny Tedesco: “Ahí va de vuelta tu carta / que ya no quiero leer”] y cuatro al cine, también norteamericano: “Anatomía para un asesinato” [sobre la novela *Anatomy of a murder* de John D. Voelker y la película del mismo título dirigida por Otto Preminger (1959)]; “¿Qué hiciste tú en la guerra,

papá?” [sobre la película *What Did you Do in the War, Daddy?* (1966) de Blake Edwards]; “Papillon” [sobre la película de Franklin J. Schaffner (1973) basada en la novela del mismo título de Henri Charrière]; “Heredarás el fuego” [sobre la obra de teatro *Inherit the wind* de Jerome Lawrence y Robert Edwin Lee, posteriormente llevada al cine por Stanley Kramer en 1960]. Finalmente hay dos intertextos que se salen de la norma, uno sobre el poema de Nicolás Guillén “Un largo lagarto verde” (episodio en el que Boogie viaja a Cuba) y el segundo sobre la canción de Jorge Schussheim “Mi personaje inolvidable” (que analizaremos más adelante en 4.2.3). Alguna referencia a la música puede adivinarse también en “Boogibugaloop del salto de la zarigüeya” pero no es exactamente una cita, y además, se trata de un paratexto catafórico que anticipa lo que dice el personaje femenino.

En el segundo libro (1976) –por continuar el ejemplo- vamos a encontrar, de 25 títulos, tan sólo cuatro que remiten al universo cultural de la música: “Ata tu cinta celeste al grifo del fregadero” [por “Ata una cinta amarilla al viejo roble” traducción de “Tie a Yellow Ribbon Round the Old Oak Tree” (1973) de Irwin Levine y Russell Brown]; “Black is black” [por la canción homónima de Los Bravos (1966)]; “Cuando un hombre ama a una mujer” [por la canción “When a man loves a woman” (1966) de Percy Sledge]; y finalmente “El *shuffle* del niño pobre” que como en “Milonga para Guadalupe Posadas” actúa como un elemento a la vez paratextual y architextual (dado que propone algún tipo de lectura de la historieta desde un ritmo propio del jazz). Pero no es cita. Encontraremos además, otras tres alusiones al cine: “El discreto encanto de la poesía” [por *El discreto encanto de la burguesía* (1972) de Luis Buñuel]; “Todos los hombres del presidente” [por el film *All the president's men* (1976) de Alan Pakula, donde se narran los sucesos acontecidos en el caso Watergate]; “Las cinco monedas” [por la película *The five pennies* (1959) de Melville Shavelson]; dos a la literatura: “Boogie es un perro con las mujeres” [por la novela *Harry es un perro con las mujeres*, traducción de la novela *Harry the rat with women* (1966) de Jules Feiffer]; “Otro país” [por la novela *Another country* (1962) de James Baldwin]; y una al campo cultural de la historia de la II Guerra Mundial en “La Línea Maginot” (pero que también anticipa una frase del texto).

No hay ninguna cita intertextual, en cambio, en los títulos del libro 6 (1984), ni en el 8 (1987), ni en el 12 (1995). Prácticamente todos se producen por anticipación catafórica. También aquí la actualidad ha intervenido en la serie. Pero además, Boogie, a diferencia de Inodoro (de quien se diría que tiene la misma edad en el primer libro de 1974, que en el último de 2008); ha madurado. Al respecto dice Oscar Steimberg “son pocas las historietas en las que el tiempo pasa para los personajes, algunos están como congelados. En este sentido creo que Fontanarrosa se adelantó a lo que fue una especie de tendencia general unos cuantos años después, cuando el paso del tiempo empezó a tematizarse en las

historietas de aventuras como *Batman* o *Superman*” (Fontanarrosa 1999: 26)<sup>120</sup>.

Si la hipótesis que sostendremos un poco más adelante es correcta, esta transformación del personaje, que pasa de intervenir activamente de manera personal en todas las formas concebibles de la violencia física a contemplar de manera más bien pasiva la violencia de los otros, tiene su consonancia con las transformaciones que se producen en los discursos que pueblan el plano de la política internacional (sobre todo de la política propiciada por el Departamento de Estado de los Estados Unidos). No es extraño, por lo tanto, que Boogie encuentre su lugar también en la discursividad periodística, pero en una muy concreta, la del periodismo político, como por ejemplo la del semanario mexicano *Proceso*. Aquí no se habla, como en Inodoro, un poco de todo (el turismo, los desaparecidos, las importaciones, la situación social del país) sino de las diversas formas de una “violencia industrializada, precisa y nada discriminatoria” (Steimberg 2013b: 273) [“No creo que convenga sectorizar el odio” había dicho el personaje ya en 1976 (Fontanarrosa 1999: 75)] que ha ido apoderándose de aquella cultura. La que había comenzado siendo una parodia del cine, de la televisión, de la música, vuelve a la manera de una reflexión irrisoria de escalofriante lucidez sobre la sociedad que los contiene (podríamos decir, sin mediaciones de aquellos

---

<sup>120</sup> La necesidad intrínseca de adecuar las diferentes series al contexto que le es contemporáneo obliga a la industria del comic norteamericano a reinventarse cada determinado período de años. El paso del tiempo de la ficción y su adecuación o inadecuación al tiempo de la realidad externa a esa ficción aparece por primera vez como tema, en el Universo DC –que es como se denomina en la jerga especializada al espacio imaginario donde se encuentran las historias y los personajes publicados por esa editorial- en la revista *The Flash* nº 123, septiembre de 1961, donde el nuevo y renovado Flash, Barry Allen (recreado por Gardner Fox, Bob Kanigher y Carmine Infantino en septiembre-octubre de 1956 luego de la crisis de los años cincuenta que había llevado al cierre de casi todas las series salvo las tres más exitosas, *Superman*, *Batman* y *Wonder Woman*) se desplazaba hacia un universo paralelo donde vivía no sólo su antecesor, el Flash de casco con alitas de la Edad Dorada, sino también el resto de los personajes cuyas series habían sido canceladas durante la crisis, incluyendo a un Superman de pelo cano, entrado en años, ya por ese entonces casado con Lois Lane. Más adelante, en los años ochenta, la renovación y recreación de las diferentes historietas –el paso de los años una vez más lo exigía- lleva a los editores a suprimir la proliferación de universos paralelos. Lo interesante es que esa decisión exclusivamente comercial necesita ser tematizada en el mundo ficticio de los comics y lo hace a través de una saga que se dedica a explicar porqué ya no van a aparecer algunas series (las de aquellos personajes que morirán en aquella saga) y por qué ya no habrá lugar para encuentros entre un Superman maduro que responde a los valores propios de la propaganda anti-nazi en tiempos de la II Guerra y otro que tiene su lugar en los espacios imaginarios de la Era Reagan.

formatos). “Al placer de la inmersión en una violencia omnirepresiva, que hasta ha olvidado sus orígenes, le ha incorporado ahora un matiz voyeurista; se ha limitado, socialmente, a pudrirse un poco más” (Steimberg 2013b: 273).

El sistema de citas no se agota en los títulos, aunque como en éstos, su abundancia es todavía mayor en los primeros años de cada saga: constituye un catálogo cultural increíblemente complejo, que abarca los diferentes avatares del imaginario de lo nacional (en Inodoro, por supuesto, pero también en otras series como en las parodias de obras literarias, o en las historietas que no frecuentan la parodia como mecanismo central [por ejemplo en la extraordinaria “Justos por pecadores” (*Fierro* n° 3, noviembre de 1984)]; como de aquél imaginario “otro” más inmediato: el de las distintas inflexiones de la cultura norteamericana y su violencia fundante (en Boogie el aceitoso, en Sperman, en “Han vuelto los días felices” [*Fierro* n° 2, octubre de 1984]).

Como si ello fuera poco, Fontanarrosa, además, se cita a si mismo. O para decirlo de forma más precisa, recurre al autoplagio. Boogie va a repetir frases de Ultra [Professor: “¿es cierto que los mercenarios tienen un sexto sentido?” Ultra: “Sí, el sentido pésame” (“La casa de té del cerezo de la quinta luna de agosto”, Fontanarrosa 1999: 525); Boogie: “El único sentido que tengo es el sentido pésame” (“Todos los hombres del presidente”, Fontanarrosa 1999: 71); Ultra: “Algún día compraré un chino y un negro para sacar cría” (“La casa de té del cerezo de la quinta luna de agosto”, Fontanarrosa 1999: 529); Boogie: “Algún día cruzaré un negro con un chino para sacar cría” (“Black is black”, Fontanarrosa 1999: 75)] y algunos chistes repetirán chistes anteriores en un contexto novedoso [Inodoro: “Hágame recordar, Mendieta, cuando vayamos pal pueblo, de priguntarle al abogáu si es causal de separación la «crueldá facial»” (“Encuentro con «El León de Francia»”, Fontanarrosa 1998: 197); “Doctor... acá hay un señor que pregunta si se considera causal de divorcio la «crueldad facial»” (Humor registrado, 1, junio de 1978)]. El recurso puede simplemente atribuirse al poco tiempo que el humorista –que todos los humoristas- dicen tener. Y a la consabida presión que implica publicar un chiste diario. Sin embargo, no deja de ser significativo que en el contexto de una obra que adopta para si misma el acopio de intertextos, se vislumbre un hilo silencioso que vincula entre si los textos propios.

Todavía más llamativo es cuando estas citas se producen en el plano visual. Tal vez no sea extraño que Ultra prefigure a Boogie el aceitoso (Véase 3.3.3), sobre todo en sus rasgos físicos (ya que sus personalidades difieren bastante) pero cuando una misma imagen pasa de un texto a otro, el efecto es todavía más extraño. Un ejemplo algo desconcertante lo encontraremos en el cruce de los capítulos “Hasta la hacienda baguala” (*Hortensia* n° 50, febrero de 1974) y “Con este sol...” (*Hortensia* n° 55, junio de 1974) en donde una imagen

que parece básicamente copiada del film de Leonardo Favio se reproduce dos veces, en la primera, en un contexto que no aparenta tener relación alguna con esa película, en la segunda haciendo alusión a ésta de manera explícita (ver 3.2.1.5). Los dibujos de Fontanarrosa parecen dibujar su propio mapa y encontrar entre ellas vínculos que participan de una lógica distinta de la verbal. El extraordinario contrapunto visual del



Arriba: *Ultra* (1972). Abajo: *Boogie el aceitoso* (1973)

tiroteo de “Anatomía para un asesinato” (*Hortensia* n° 43, octubre de 1973) colocada como la primer historia del primer libro de Boogie, parece haber sido ensayado por Fontanarrosa en varias ocasiones antes de llegar a la maestría con la que reproduce la acción en este capítulo. Replica, por un lado, otras escenas de asesinatos -la primera del primer episodio editado, por ejemplo [“La sociedad te ha hecho malo, Boogie” (*Hortensia* n° 21, octubre de 1972)-; por otra parte, el ritmo con el que ha sido compuesta había sido previamente ensayado en “Boogibugaloop del salto de la zarigüeya” [*Hortensia* n° 29, marzo de 1973] en una disposición que de no mediar el ¡Paf! de la onomatopeya sería también una danza. Las imágenes a veces se imponen y trazan ellas mismas planos y direcciones que no están

previstos en la disposición lingüística de la serie. El plano del hombre cayendo hacia atrás de la secuencia también había sido ensayado en *Jueves* (una historieta seria no editada sino hasta 1978 en *Tinta*, pero producida en 1965) y en algunas de las tapas compuestas para *Boom* en los años sesenta.



Izquierda: Tapa revista *Boom*, 1969. Centro: *Boogie el aceitoso*, 1973. Derecha: *Jueves*, 1965 (Inédita hasta 1978).

Las transformaciones de la serie visual tienen entonces su propio sistema de correspondencias. A ello habremos de volver en el punto 3.1.6 de este capítulo.

### 3.1.4 – Transposiciones.

A esta altura de nuestro trabajo creo que habrá quedado ya suficientemente claro que la transposición no es un fenómeno exclusivamente moderno, aunque podamos acordar con Steimberg (2013a) en que la reflexión sobre las operaciones que ésta implica –que son, por otra parte, indisolubles de su misma práctica- se intensifican a medida que se

van desarrollando, a lo largo del siglo pasado, las diversas artes del espectáculo. La diversidad de materias significantes que éstas poseen (luces, sonidos, disposición espacial de los cuerpos) contribuyeron en un principio a crear la ilusión de una mayor plenitud en las artes miméticas (Bermúdez 2008) fomentada por el ascenso del cine y la historieta que le quitaron al teatro el monopolio de la representación que había ostentado desde mucho tiempo antes. Sería el momento para “las profecías cinéfilas de Abel Gance que aún en la época del cine mudo veía a Cervantes y a Shakespeare ubicados en una larga fila de postulantes al ingreso en el estudio fílmico que llevaría sus obras a un conocimiento público nunca antes imaginado” (Steimberg 2013a: 98).



Las transformaciones de la serie visual tienen entonces su propio sistema de correspondencias. Tres momentos de *Boogie el aceitoso*.

Muy pronto, sin embargo, fue evidente que estos pasajes de formatos semióticamente más

simples a otros más complejos (dado que ponían en juego una mayor cantidad de sistemas significantes) no implicaba sin embargo, que se pudieran decir más cosas o decir las mejor (ni de forma más compleja). Salvo quizás en el caso del teatro que se vio obligado a replantearse completamente su función y su sentido en el mapa general de las artes (sólo entonces estuvo la escena dispuesta a escuchar las voces de sus grandes reformadores: Stanislavsky, Meyerhold, Picabia, Brecht, Artaud). Este segundo momento es indisociable de la polémica que acompañó al pasaje masivo de las formas tradicionales (teatro y literatura o más bien: literatura dramática y narrativa) al espacio de las artes combinadas, que desembocó rápidamente en la convicción de una “pérdida histórica”.

El malestar ante el pasaje de la literatura asentada en el libro a un “arte combinada” se concretó clásicamente en la denuncia del daño sufrido por una palabra de la que se creyó que podía aspirar a la transparencia, a la remoción de toda materia que se interpusiera entre la lectura social y sus poderes descriptivos o expresivos. Más tarde, se agregó a este malestar la sensación de empobrecimiento generada por la pérdida de la multiplicidad de sentidos del texto literario, anclado por el cine, la historieta o el video por la relación entre materias significantes diversas [...] El dibujo historietístico o la toma cinematográfica proponen una mirada (aunque sea una mirada compleja) sobre el texto, y ninguno de ambos deja el campo abierto a una recreación personal como la de la lectura literaria (Steimberg 2013a: 99)

Se trata de un punto de vista sobre el fenómeno de larga supervivencia (alimentado además por una contraparte que vio en esta clase de operaciones un modelo de acceso pedagógico a los textos canónicos de occidente, de convicción profunda sobre todo en el campo de la historieta) que pese a todo ha encontrado poco a poco cada vez menos espacio en las voces de los críticos de la cultura<sup>121</sup>. Esta polémica no estuvo exenta además de las resistencias propias de aquellos que conjugaban las tensiones entre literatura y artes del espectáculo con aquellas mucho más antiguas entre “alta cultura” y “cultura de masas” o “cultura popular” o como quiera llamarse<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> “En los primeros ochenta años de cine la narrativa parecía usar las grandes producciones transpositivas para dotarse de linealidad y agregarse una moralidad transparente, alejándose de las complejidades de la literatura y de la diversidad regional y estilística de sus creadores. Después crece una operatoria contraria, que en una personalización de la historia podría imaginarse como una autocrítica de esa cultura transpositiva” (Steimberg 2003).

<sup>122</sup> Según el punto de vista de Andreas Huyssen el modernismo se constituyó en gran medida a partir de una estrategia consciente de exclusión, a partir del miedo a ser contaminado por una



Pero aquello que se muestra en la transposición a los lenguajes híbridos es un tipo particular de producción de sentido de nuestro tiempo que, por ejemplo, en el par cine/literatura desborda ambas prácticas y dice aquello que no es posible decir ni en una ni en otra, recuperando así la condición de irreconciliable que funciona como resistencia para evitar un único sentido del discurso. La transposición sería así el procedimiento por el cual se produce un texto que, partiendo de un orden determinado por su filiación de origen, permite otra filiación determinada no por un único texto, sino por una intertextualidad (Grüner 2001). Así lo plantea Grüner partiendo de la obra de Walter Benjamin, para quien toda traducción, como hemos visto, se construye en el espacio de un imposible que debe ser salvado.

La transposición pone en juego la cuestión imposible del origen y acarrea la pérdida del aura original del texto, lo desacraliza en tanto fetiche representante de la literatura con mayúscula (...). Lo que hace es denunciar el mito intemporal del origen y sustituirlo por el relato historizado del comienzo (...). Origen alude a lo que siempre estuvo allí y es entonces del orden de lo divino, lo sagrado mítico, lo privilegiado e intocable; comienzo es lo que empezó y volverá a empezar y pertenece al orden de lo secular, lo producido, lo incesantemente interrogado y reexaminado (Grüner 2001: 120).

Su estudio implica considerar, por lo tanto, que los cambios de sentido no sólo son atribuibles a decisiones individuales, culturales o regionales sino también, y sobre todo, a las diferencias entre sistemas semióticos, materialidades discursivas, lenguajes, dispositivos y géneros. A medida que la operación transpositiva se aleja en tiempo y espacio del texto fuente, se encontrará entonces también modulada por los intereses y representaciones del nuevo tiempo, espacio y cultura. Cuando además este tipo de práctica se encuentre mediada por los gestos propios del humor y lo cómico nos encontraremos frente a diversas

---

cultura de masas crecientemente consumista y opresiva. Esta insistencia del modernismo en la autonomía de la obra de arte y en su radical separación de las esferas de la vida cotidiana, de la política, de las relaciones sociales, de la economía, fue sin embargo cuestionada desde el principio: “De la apropiación de Courbet de la iconografía popular hasta los *collages* del cubismo, del ataque del naturalismo a *l'art pour l'art* hasta la inmersión de Brecht en lo vernáculo de la cultura popular, de la explotación consciente de la Madison Avenue por las estrategias pictóricas modernistas hasta el desinhibido aprendizaje del posmodernismo en Las Vegas, ha habido una plétora de movimientos estratégicos orientados a desestabilizar desde adentro la posición alto/bajo” (Huysen [1986] 2006: 6). Estas tentativas, sin embargo, no sólo no han sido perdurables sino que parecen además haber inyectado de una nueva vitalidad a la antigua dicotomía.

políticas de lecturas que podrían encontrarse fundadas en cualquiera de las dos direcciones que para aquellas modalidades hemos planteado.

Digamos a modo de comentario que en la actualidad las prácticas transpositivas habiendo derribado el mito de la fidelidad y la permanencia de la fuente, han ganado mucho en términos de posibilidades expresivas, perdiendo sin embargo aquello que hasta entonces había operado como “garantía del efecto de continuidad en el pasaje” dado que fueron alteradas, entre otras cosas “las expectativas de permanencia de un transgénero en el viaje entre medios y lenguajes” (Steimberg 2003). Transgéneros son entonces aquellos géneros “en cuya definición social se privilegian rasgos que permanecen estables en el recorrido de distintos lenguajes o medios” (Steimberg 2013a: 115)<sup>123</sup>. El western o el género policial pueden considerarse transgéneros y lo será también, en cierto modo, lo gauchesco para la cultura argentina, como veremos en 3.2.1 –después de todo la identificación gaucho/cowboy fue un operador cultural vigente por lo menos durante los treinta primeros años de la industria local del entretenimiento<sup>124</sup>.

Consideremos, antes de pasar al estudio de la parodia propiamente dicha (y a la práctica transpositiva orientada por ese signo) el caso de la práctica de transposición sin signo humorístico en el interior mismo de la obra de Fontanarrosa, entre textos de distintos lenguajes que forman parte de esa obra. Sin signo humorístico, decimos, porque se trata de textos ya de por sí irrisorios que al pasar de uno a otro formato no agregan nada nuevo en este sentido. Este ejercicio particular puede también ser pensado, como en el caso de la cita, a la manera de un lazo invisible que relaciona unos y otros textos como en una suerte de **autoplagio intersemiótico**.

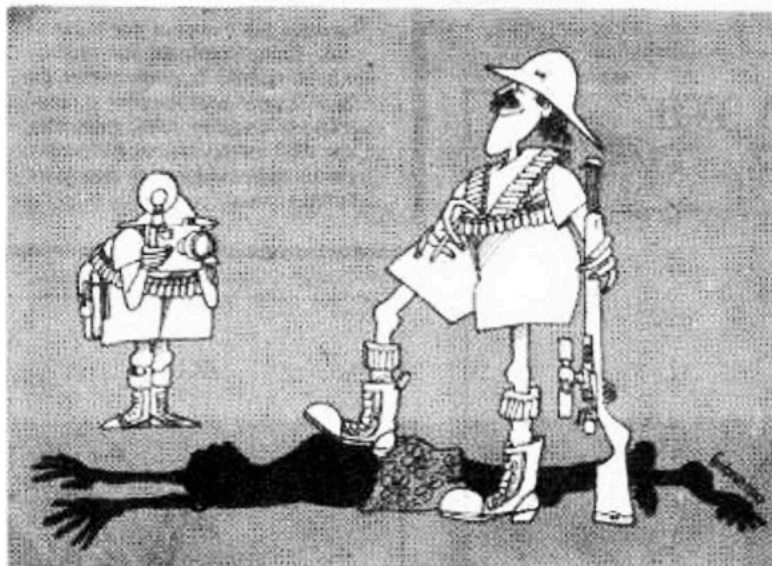
Encontraremos un ensayo temprano de esta operación (pero sin alusión explícita) en el chiste publicado en la tercera página del número 41 de *Hortensia* (septiembre de 1973) que traslada al género del *cartoon* el siguiente pasaje del relato “Sobre la podrida pista” incluido

---

<sup>123</sup> Para Genette el transgénero es “una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento, y que atraviesa otros - probablemente todos los otros (Genette [1981] 1989: 18).

<sup>124</sup> En el período anterior, sólo en las versiones satíricas se producía la caducidad de un transgénero: en la transposición seria, el western seguía siendo western al pasar de la literatura al cine o a la historieta; y lo mismo pasaba con la novela policial de enigma o la novela histórica, que insistían en sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, ahora típicamente amenazados por el componente experimental –en el sentido de una puesta en escena de distintas formas de imitación y transformación, más allá de su relación con el sentido del relato (Steimberg 2003).

en *Fontanarrosa se la cuenta* (1973) y más tarde en *Los trenes matan a los autos* (1977): “Stuart se detuvo frente al escritorio y tomó un sobre con fotos, entre ellas seleccionó una postal 12 x25 donde se veía él mismo junto a Mulligan, ambos con el uniforme de mercenarios. Bajo el pie de Mulligan, relucía un hermoso negro de 97 kilos” (Fontanarrosa 2013b: 113).

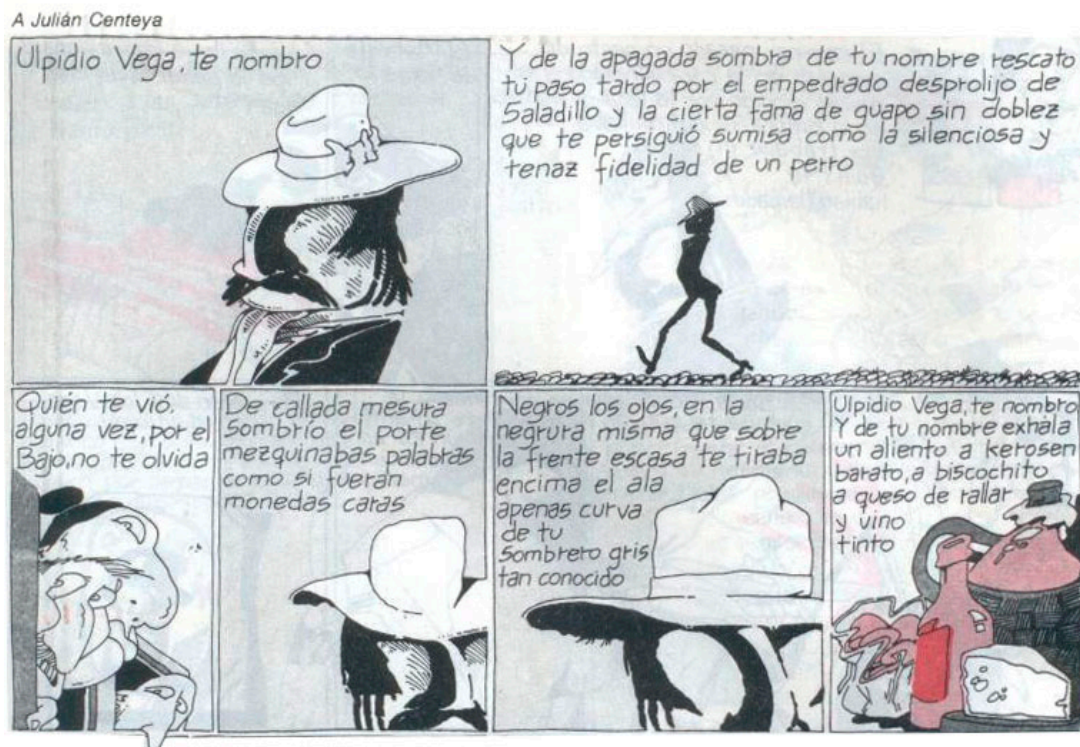


Como se ve, constituye el pasaje del fragmento de un texto mayor hacia un formato que, aunque menor en extensión debe ser considerado una obra independiente. No se trata aquí de mercenarios, como en el cuento, sino de cazadores lo que contribuye a autonomizar el sentido: habría que explicar por qué resultaría gracioso y no simplemente sádico que dos mercenarios hayan matado a un negro y adopten la pose de la escena; mientras que para los cazadores opera una sustitución de sentidos [«seres humanos» por «animales»] que provocan el efecto risible, aunque no por ello menos amargo. En la *nouvelle*, en cambio la circunstancia de ser los personajes que se nos están haciendo conocer los protagonistas de aquella foto, basta para incluir la anécdota en la serie de terrores (humorísticos) que constituyen su rasgo característico.

Muchos más explícitas son las transposiciones del cuento a la historieta que muchas veces conservan el título y hasta se anuncian como “versiones” o “versiones libres” de aquellos. Por ejemplo en la verdadera “puesta en escena” historietística de “Ulpidio Vega” publicado como relato en *El mundo ha vivido equivocado* y posteriormente como historieta en *Fierro* n° 5, (enero de 1985). En el prefacio, con justa razón, se atribuye el relato a la estirpe de “Juan Muraña, de Ulpiano Suárez, de los Iberra y de esos otros hermanos, los de «La Intrusa» [...] porque el criollismo y la mitología cuchillera de guapos y entreveros entra en la parodia casi casi sin quererlo”. Casi casi, apenas bastará una imitación consentida de las formas del coraje orillero, sin demasiada exageración, interrumpida por alguna que otra enumeración

graciosa [“Ulpidio Vega te nombro. Y de tu nombre exhala un aliento a kerosén barato, a bizcochito, a queso de rallar y vino tinto [...] aroma a jabón pinche, a mate amargo, el mismo aquél que te alcanzaba la mano cordial de doña Cata”] y por un final cuyo sentido, como en todos los textos humorísticos, está ya previamente contenido en las premisas del juego: dos hermanos, la madre y la circunstancia de hacer considerar que es por su respeto que no se entreveran; cuando se podría presuponer que es en realidad el miedo al castigo que finalmente les infringe lo que los ha contenido hasta entonces: “[la madre] se agachó, se sacó una zapatilla, y lo demás, frate mío, ni te cuento. A Juancito lo fajó hasta en el cogote, le deformó la sabiola a chancletazos y le sacudió tantos palos por el lomo que lo dejó mormoso al pobrecito [...] Al Ulpidio, de las crenchas lo cazó la vieja aquella y le arruinó la jeta a chancletazos porque le pegó media hora de corrido”.

La transposición en este caso respeta el texto sin quitar o sumar nada. Pero el pasaje de un medio a otro implica en principio fragmentarlo modificando la distribución original de oraciones e imprimiendo por tanto un ritmo nuevo al relato. La clave de lectura de ese ritmo se encuentre quizás en la dedicatoria, presente en la historieta y no en el cuento, a Julian Centeya (seudónimo de Amleto Enrique Vergiati) recitador, poeta y letrista de tango, cuya particular manera de decir se adivina entre las pausas que se producen entre uno y otro cuadro.



Ulpidio Vega, te nombro. | Y de la apagada sombra de tu nombre rescato tu

paso tardo por el empedrado desprolijo de Saladillo y la cierta fama de guapo sin doblez que te persiguió sumisa, como la silenciosa y tenaz fidelidad de un perro. |

Quien te vio alguna vez por el Bajo, no te olvida. | De callada medida, sombrío el porte, mezquinabas palabras como si fueran monedas caras. | Negros los ojos, en la negrura misma que sobre la frente escasa te tiraba encima el ala apenas curva de tu sombrero gris, tan conocido. |

Ulpidio Vega, te nombro. Y de tu nombre exhala un aliento a kerosén barato, a bizcochito, a queso de rallar y vino tinto. |

[La transcripción respeta la distribución en párrafos del cuento. Las barras indican la separación que se le da al texto en la historieta.]

Se trata por lo tanto, de la posible interpretación de un texto que en el libro quedaba librado a la musicalidad que cada lector quisiera imponerle. Como si el paso a la historieta reclamara en su representación plástica del tiempo la tonalidad de una voz (el grano de esa voz, como diría Barthes). Que esa voz tenga además nombre propio es una pista que orienta a los lectores hacia un registro anclado en el modo de decir particular del mundo de la poesía lunfarda. La otra operación es más automática, pero no menos significativa: el reemplazo de las comillas que transcribían el discurso directo libre de los dos Vegas en forma de globos de diálogo. Eso y el hecho de que no haya un solo punto (pero si comas y signos de exclamación) permite pensar que se está estableciendo aquí un catálogo de equivalencias léxicas entre un sistema semiótico y otro [puntos por espacios entre viñetas, comillas por globos de diálogo].



"Si no te mato", se lo dijo bien clarito Ulpidio a Juan, "sólo es por ella". "Si no

te enfrió", le contestaba Juan, que no era lerdo, "es por la vieja".

El resto constituye la ilustración más o menos detallada de aquello que el texto dice, a partir de una serie de decisiones tomadas en pos de la dimensión visual que el nuevo formato agrega: planos, montajes, diversidad en el ancho de las viñetas, *close ups* [el de la mano de doña Cata sosteniendo el mate], cambios de luz [la secuencia que se inicia en la imagen de los dos Vega midiéndose entre las sombras, con gesto inmutable, sosteniendo apenas el roce del ala de sus sombreros y que culmina una viñeta después en la que ambos nariz contra nariz, muestran los dientes, la rabia deformándoles el rostro, "conteniendo las ganas de agarrarse", la imagen fuertemente contrastada como si el blanco que lo impregna todo fuera el signo de aquella rabia] y hasta de color [el salpicón rojo de la sangre, las uñas de la mujer enredada en la cama con Ulpidio, cuya espalda desnuda dibuja una curva perfecta]. Pero no hay cambios ni de personajes, ni escenas agregadas, ni viñetas mudas. Todo parece estar al servicio del relato y quizás por eso el dibujo, libre de la necesidad de tener que contar algo, alcanza aquí una de los más altos niveles de maestría.



Mayor grado de transformación constituyen en cambio las transposiciones de los cuentos "Cinco hombres en la cabaña" y "El tesoro de lo cancas" del libro *No sé si he sido claro* (1985) en las historietas publicadas respectivamente en las revistas *Fierro* n° 1 (septiembre de 1984) y n° 11 (julio de 1985). La segunda, por ejemplo, elige suprimir el marco para colocarnos *in medias res* en el Diario que ha encontrado (según se cuenta en el relato marco) el espeleólogo uruguayo Filisberto Nelson Amatista en su búsqueda de "un especial tipo de gallina que, según le habían informado, pululaba en aquellos recovecos subterráneos ubicados nada menos que a 86 metros bajo la superficie de la tierra". Nada de esto se nos dice en la historieta [ni siquiera el nombre del autor del diario, el "capitán Diego de Mula Merced Uranga y Alvarado, condestable de La Pollina" que aquí hace el oficio de narrador]<sup>125</sup>. Las primeras dos viñetas reproducen exactamente, distribuyéndolo, el texto

<sup>125</sup> La búsqueda de la gallina subterránea que motiva el encuentro por accidente del diario, a partir



fuente.

13 de enero de 1528

Hemos atrapado a un nativo. | Se acercó mucho a Francisco Urquijo de Samaniego, quizás deslumbrado por el brillo de la armadura y Pancho lo atrapó. |



A partir de entonces comienza la recreación del diálogo que en el cuento está sólo contado. Esta recreación incluye una patada en los testículos del conquistador al nativo, transformación que agrega todo un sentido nuevo a lo que en el texto estaba prefigurado en la oración: “Finalmente pudimos hacerle entender que nuestro deseo era saber dónde se

---

de un dato proporcionado por un “caciquejo” de la tribu Potó, tributaria de los milenarios “cancas” parientes, según se nos informa, pobres de los incas (con lo cual, podemos presuponer, estos Potó son indios más pobres aún) es también producto del equívoco de aquél “caciquejo” que acude a un Simposio de Productores de Líquidos de Frenos para Automóviles en Suiza, pensando encontrarse en una mesa redonda sobre temas aborígenes. Hacia el final del relato, también es siguiendo a un tal Federico “El Pollo” que los conquistadores chocan de bruces contra su propio reflejo en las mismas cuevas, a las que también los ha conducido el relato del indio previamente torturado. Chocan además, contra los espejos que ellos mismos le habían entregado. Dadas las reflexiones que en el cuento nos brinda Diego de Mula –condestable, recordémoslo, de La Pollina- sobre las libertades que se toman los historiadores, podríamos adivinar que aquella gallina que pulula a 86 metros bajo tierra, no es sino una leyenda motivada previamente por la presencia de aquellos conquistadores extraviados, que chocan contra su propio reflejo y que van en busca de un tesoro compuesto por “unas cincuenta canastas de paja trenzada por los «cancas» y en ellas una enormidad de cuentas multicolores, pulseras de fantasía y aretes de latón pintado, producto del trueque, sin duda, con otros españoles”. La historia, entonces, se cierra sobre sí misma. La historia es también un confuso laberinto de equívocos. Esta lectura, sin embargo, no es posible en la historieta.

hallaba el tesoro de los «cancas» del cual tanto nos han hablado” que se traduce en la línea de diálogo: “¿Adónde está el tesoro de los cancas, alimaña?!”.

La transposición gana entonces en crudeza. En una violencia que Fontanarrosa sabe retratar muy bien toda vez que ha sido ensayada cuidadosamente en las páginas de Boogie. Allí, sin embargo, las heridas son casi siempre infringidas por armas de fuego. Aquí, en las venas expuestas del lenguaraz o en la figura del indio torturado, desnudo, que dibuja el mapa orinando sobre la tierra (con el detalle a la vez gracioso y aterrador de la lágrima que cae desde su ojo) no debía ser indiferente a unos lectores que estaban viviendo el momento institucional del Juicio a las Juntas (22 de abril de 1985 al 9 de diciembre de 1985). Esa violencia va a impregnar la gran mayoría de las historietas publicadas en Fierro (incluyendo la magistral “Justos por pecadores”, Fierro n° 3, noviembre de 1984; que tematiza explícitamente ese momento)<sup>126</sup>.

Debimos recurrir a un lenguaraz ya que los gestos en nada colaboraron. Es más, sospecho que muchos de los gestos que nos hacía el salvaje con las manos no eran otra cosa que una serie de procacidades. Se tomaba mucho los testículos, por ejemplo. Entre los aztecas eso significa: "Deben caminar dos lunas hacia la derecha", pero entre estas criaturas no arriesgaría una traducción.

---

<sup>126</sup> La violencia, diríamos, es el *leit motiv* que acompaña la gran mayoría de las historietas publicadas en *Fierro*, por ejemplo el *Ficcionario* (publicada originalmente en España entre 1983-1984) de Horacio Altuna que extrema las más terribles fantasías distópicas de la ciencia ficción en una ciudad “mezcla de Nueva York y Barcelona, capital de un país central ultracapitalista, luego de una probable guerra” donde el hacinamiento y el hipercontrol sobre la vida de sus habitantes son los rasgos distintivos: “elementos cotidianos de hoy, sólo que exasperados al límite” (Fierro n° 1, septiembre de 1984: 14); *El último recreo* de Horacio Altuna y Carlos Trillo macabra transposición de *El señor de las moscas* (1954) de William Golding a una ciudad futurista en la que una bomba sexual ha eliminado a la gran mayoría de los hombres adultos; el *Sudor Sudaca* de José Muñoz y Carlos Sampayo; el *Evaristo* de Carlos Sampayo y Francisco Solano López; *La triple “B”* de Félix Saborido; sin olvidar la serie *La Argentina en Pedazos* con la ya clásica introducción de Ricardo Piglia (a propósito de El Matadero de Esteban Echeverría) en cuyas primeras líneas se lee: “Una historia de la violencia argentina a través de la ficción ¿qué historia es esa? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia” (Fierro n° 1, septiembre de 1984: 70).



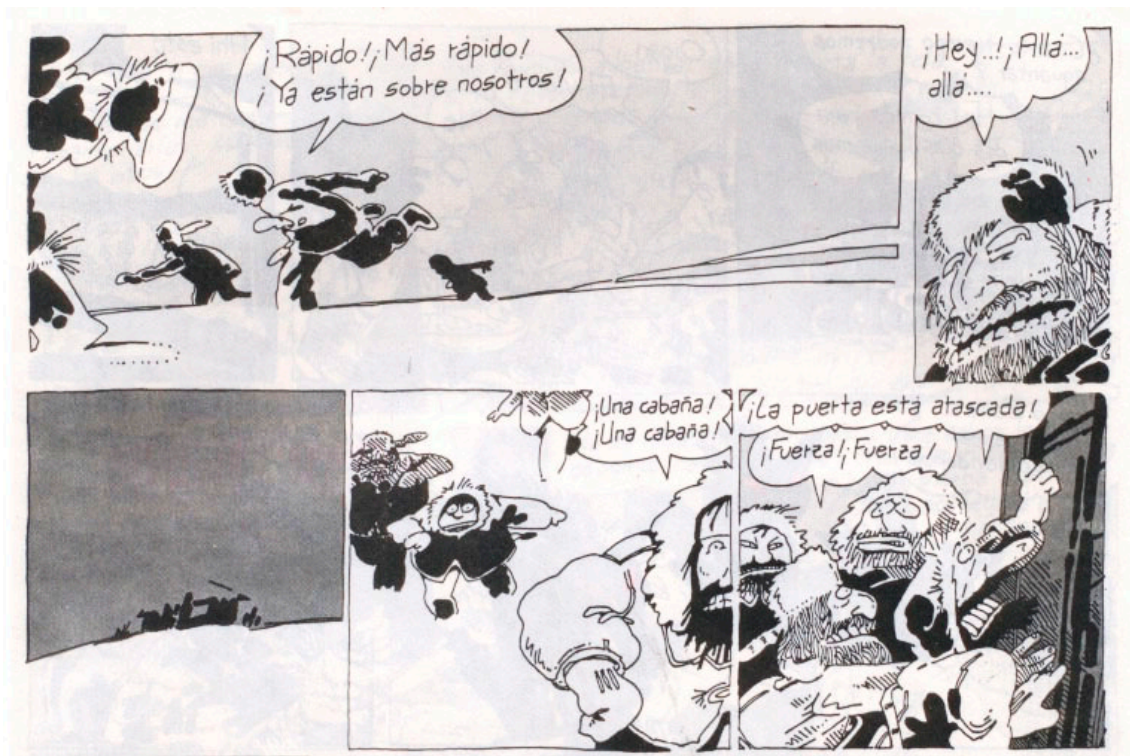


Con la historieta publicada en el número 1 de *Fierro*, sin embargo, todo parece indicar que nos encontramos ante el caso inverso, es decir, el de una transposición que se produce desde la historieta hacia el cuento y no al revés, dado que la primera aparece en septiembre de 1984 y el libro donde aquél se incluye no sería editado sino hasta un año más tarde. No hay forma de saber, en todo caso si han sido escritos en paralelo o si uno fue producido al margen del otro. No deja de ser significativo el cambio en el número de personajes que transforma la historieta “Cuatro hombres en la cabaña” en el cuento “Cinco hombres en la cabaña” o viceversa (poco importa en esta etapa cuál ha sido la dirección de engendramiento).

Sea como sea, la operación transpositiva implica en este caso el pasaje de un narrador omnipresente que va describiendo los acontecimientos al de un enunciador mudo que sigue los personajes a través de la nieve, utilizando secuencias de planos que se aproximan y se alejan alternativamente, incluyendo tomas de travelling que reproducen los giros de una cámara nerviosa. Puestos uno junto al otro tendremos aquí al Fontanarrosa más propiamente narrativo (en el cuento) y al más propiamente teatral (en la historieta), dicotomía que también refleja la que se produce en los propios cuentos (como hemos visto ya en 1.3.4.4). El que aquí llamamos teatral no necesita echar mano de la prosa para contarnos lo que pasa, toda vez que los diálogos cuentan y muestran por si mismos (operación que requiere un mayor nivel de inferencias por parte del lector/espectador).

Texto: Los cinco hombres vieron la cabaña al mismo tiempo. Entre la

intensa nevisca, primero la confundieron con un oso, después con más lobos, pero luego, la inmovilidad de la precaria edificación y el detalle incontestable de las ventanas, los convencieron del hallazgo. London fue quien llegó antes hasta la desvencijada puerta, cruzando con sus grandes zancadas los casi cien metros que los separaban de ella, hundiéndose en la nieve hasta las ingles, maldiciendo desesperado. Pero de inmediato lo hicieron Summer, Maine, Earl y Pitches, aplastando al trampero contra los troncos de la entrada.



De todos los textos transpuestos este es el que mayor nivel de transformación presenta, dado que ni siquiera los diálogos se transcriben de manera fidedigna. La parodia, por lo pronto es más sutil en la historieta, que no recurre a la exageración (salvo cuando los hombres descubren la trampa de osos en la pierna de Pitches). Pero mientras que el cuento nos describe el “el estruendo de cientos de cuerpos al estrellarse contra los leños que conformaban las paredes de la cabaña. Los lobos, en un número superior a setecientos, habían quedado afuera por milésimas de segundo” a la historieta le basta con reproducir el sonido en forma de onomatopeya.

No son las únicas: otras transposiciones se darán por ejemplo entre los cuentos “Edmundo Cachín Medina”, “La mayor desgracia”, “El récord de Lauven Vogelus”, “Los últimos vermicelli” y “Los especialistas” del libro *Nada del otro mundo* (1987) en las historietas “Esa



energía sublime” (*Fierro* n° 6, febrero de 1985), “La desgracia de Juanmiguel Estentóreo” (*Fierro* n° 18, febrero de 1986), “El record de Louven Vogelio” (*Fierro* n° 7, marzo de 1985), “Los últimos vermicelli” (*Fierro* n° 22, junio de 1986) y “Los especialistas” (*Fierro* n° 13, septiembre de 1985), respectivamente. Las tres primeras, además, van a ser incluidas como parte de la serie *Semblanzas deportivas* junto con “El avance alemán” (*Fierro* n° 14, octubre de 1985) transposición del relato “La columna tecnológica. Fútbol y ciencia” incluido en *El mayor de mis defectos* (1990). Sobre todos ellos habremos de volver también más adelante.



### 3.1.5 – Parodias.

La parodia será para nosotros –en principio, como **clase de texto**- un tipo de transformación deliberada y explícita entre un texto fuente (parodiado) y un texto destino (parodiante) o bien entre un conjunto de textos asimilados mutuamente por una serie de rasgos comunes que van a intentar ser reproducidos en el texto destino, leídos *en clave irrisoria*, a través de la deformación, sustitución, reformulación, condensación o desplazamiento de temas, personajes, estilo, núcleos narrativos, estrategias retóricas, etc. Deliberada y explícita porque en principio la parodia aspira a ser reconocida como tal [De allí la referencia expresa: “Yo a esto lo leí en otra parte” de Inodoro Pereyra en “Cuando se dice adios”; véase 3.2.2]. Aspira a que de hecho, al volver sobre el texto fuente, reconozcamos aquello que la parodia ha puesto entre paréntesis ya sea con un propósito burlesco (parodia cómica) ya sea como homenaje, o simplemente como juego (parodia humorística). No distinguiremos, por lo tanto, como Genette, entre parodia y pastiche, por razones que explicaremos en su momento, aunque será bueno recordar que tal distinción existe. En *Palimpsestos*, afirmaba que “La parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación de texto, el pastiche satírico (como todo pastiche) por imitación de estilo. Como el término *parodia*, en el sistema terminológico corriente, se encuentra, implícitamente, y, por tanto, confusamente, investido de dos significados estructuralmente discordantes, tal vez convendría tratar de reformar dicho sistema. [...] Así pues, propongo

(re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación. [Un poco más adelante, en este mismo punto, ilustraremos con un ejemplo de Inodoro Pereyra las diferencias entre uno y otro] (Genette [1981] 1989: 37).

El punto de partida de Genette –y de la mayoría de cuantos se han aproximado al tema- es el capítulo que Giulio Cesare Escalígero dedica a la parodia en su *Poética* (1561) a mediados del siglo XVI:

Del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mimo de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia. En efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar. A éstos les llamaron parodistas, porque, al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es, por tanto, una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos [Quemadmodum satura ex tragoedia, mimus e comedia, sic parodia de rhapsodia nata est [...] quum enim rhapsodi intermitterent recitationem lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem omnia illa priora inverterent. Hos iccirco parodous subinferrent. Est igitur parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula retrahens] (*Escalígero, Poétique I, 42*. Citado en Genette [1981] 1989: 24 y en Agamben 2005: 48-49)<sup>127</sup>.

Escalígero cita, entre otros un ejemplo de la *Appendix*, que él considera de Virgilio, y que parodia el epigrama de Catulo contra Aufidio Baso, y añade (I 42 [I, 374, 24]): *Cuius aemulatione nostrum quoque exstat*. De este modo quedan fijados los rasgos canónicos de la parodia “la dependencia de un modelo preexistente, que de serio se transforma en cómico, y la conservación de elementos formales en los cuales se insertan contenidos nuevos e incongruentes” (Agamben 2005: 48-49). Así en su *Traité des Tropes* (1729), Dumarsais examinará la parodia –desde la retórica- desde el punto de vista de las figuras “de sentido

---

<sup>127</sup> “El pastiche y la parodia están inscritos en el propio texto de la epopeya, lo que confiere a la fórmula de Escalígero una significación más fuerte de lo que él mismo imaginaba: hija de la rapsodia, la parodia está desde siempre presente, y viva, en el seno materno, y la rapsodia, que se alimenta constantemente y recíprocamente de su propio retoño, es, como los cólquicos de Apollinaire, hija de su hija. La parodia es hija de la rapsodia y a la inversa. Misterio más profundo, y en todo caso más importante, que el de la Trinidad. La parodia es el revés de la rapsodia, y todos saben lo que Saussure decía acerca de la relación entre recto y verso. Del mismo modo, lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas” (Genette [1981] 1989: 26).

adaptado”, citando y parafraseando el *Thesaurus* griego de Robertson, que define la parodia como “un poema compuesto a imitación de otro”, en el que se “desvía en un sentido burlesco versos que otro ha hecho con una intención diferente” y agrega “se deben conservar tantas palabras cuantas sean precisas para mantener el recuerdo del original del que se han tomado” (Citado en Genette [1981] 1989: 27). Por lo tanto la parodia más perfecta (por ser la más económica) es la cita desviada de su sentido o simplemente de su contexto, como las que hemos estudiado en 3.1.3.

El mundo clásico conocía, no obstante, según Agamben, “una acepción distinta -y más antigua- del término parodia, que la refería a la esfera de la técnica musical. Ella indica una separación entre canto y palabra, entre *mélós* y *logos*. [...] la ruptura del nexo “natural” entre la música y el lenguaje, la separación paulatina entre el canto y la palabra. O más bien, inversamente, entre la palabra y el canto” (Agamben 2005: 50). Esta noticia de la que Agamben no nos da la cita precisa provenga quizás de la etimología del término: *oda*, canto; *para*: “a lo largo de”, “al lado”: “*paródein*, de ahí *paródia*, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto -en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (Genette [1981] 1989: 24). Es al parecer este debilitamiento paródico de los vínculos tradicionales entre la palabra y la música la que favorece el nacimiento, con Gorgias, de la prosa ática artística (la idea de que la prosa es “poesía pedestre”, poesía sin música, remonta a Estrabón 5.2.6). “La ruptura del vínculo libera un *para*, un espacio contiguo, en el cual se inserta la prosa” (Agamben 2005: 50). Esto significa que la prosa literaria trae consigo el signo de su separación respecto del canto. “El “canto oscuro” que según Cicerón se escucha en el discurso en prosa (*est autem etiam in dicenda quidam cantus obscurior*) es, en este sentido, un lamento por la música perdida, por la pérdida del lugar natural del canto” (Agamben 2005: 50).

Esto es muy conveniente para nosotros, dado que, como hemos visto, y como volveremos a ver muchas veces en los próximos capítulos, es sobre la música popular -folklórica y de otros géneros- que Fontanarrosa construye las primeras historias de sus dos personajes más paradigmáticos (y extiende este procedimiento a las parodias de la *Iliada* o de la *Odisea*) transponiendo la música a la historieta de manera irrisoria (aunque no solamente). Quizá sea una casualidad. Pero la primitiva gauchesca también había adaptado en sus orígenes las coplas que de manera oral y espontánea circulaban entre las clases marginales de donde las tomaban, pasándola a la letra escrita, perdían no sólo su oralidad, sino también su melodía, cuyo ritmo sólo es posible reconstruir muy someramente a partir de la forma métrica. Entonces, quizá no sea tanta casualidad.

“Serias” –dice Agamben- “pueden ser, sin embargo, las razones que han empujado a quien

parodia a renunciar a una representación directa de su objeto” (Agamben 2005: 51) y eso es porque la presuposición de que éste es inalcanzable es esencial para la parodia (Agamben 2005: 57). Y agrega:

La parodia mantiene relaciones especiales con la ficción, que constituye desde siempre la clave de la literatura. [...] Pero, en verdad, la parodia no sólo no coincide con la ficción, sino que constituye su opuesto simétrico. Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, de hecho, tan insoportablemente real que se trata, más bien, de tenerlo a distancia. Al "como si" de la ficción, la parodia opone su drástico "así es demasiado" (o "como si no"). Por esto, si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se mantiene por así decir en el umbral, tensionada obstinadamente entre realidad y ficción, entre la palabra y la cosa (Agamben 2005: 60).

Aclaremos: la parodia –entendida como una clase textual, como un género, y no tan sólo como la operación consistente en pasar elementos de un lado a otro con un mínimo de transformación- podría entonces ser cómica o humorística. En este primer caso, siguiendo los lineamientos teóricos previamente desarrollados, se acercaría más a la sátira –aunque esta contiene un componente agresivo que no necesariamente está presente en la parodia. En la parodia humorística, por otra parte, lo irrisorio está puesto de lado del enunciador. Es éste –y no el texto parodiado, o no sólo aquél – el que ocupa el lugar de lo irrisorio. Así, por poner un ejemplo, cuando Patoruzú imita el lenguaje de la gauchesca, lo hace poniendo en ridículo esa forma particular de hablar. Cuando Fontanarrosa, en cambio, parodia la gauchesca, su procedimiento, llevado al extremo, acaba por poner en entredicho no sólo esa determinada forma de hablar ajena e incorrecta, sino cualquier forma de hablar, porque su reversión lúdica apunta al lenguaje mismo en su incapacidad –a veces en su “demasiada” capacidad- para producir sentido.

Todavía debemos volver por un momento sobre el libro de Genette para aclarar un poco más nuestras ideas. Sobre la base de las dos posibles relaciones hipertextuales que la obra puede establecer con su texto fuente –de transformación o de imitación- y a partir de la distinción entre las diversas “funciones” que aquél puede estar poniendo en práctica, elabora un “Cuadro General de Prácticas Hipertextuales” que reconoce tres posibles regímenes, “lúdico”, “satírico” o “serio” según los cuales se pueden distinguir la **parodia** (como un procedimiento de **transformación** cuya intención es tan sólo **lúdica**, es decir que “apunta a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona”); el **pastiche** (procedimiento de **imitación** de intención **lúdica**); el travestimiento o quizás mejor dicho la **“sátira”** [puesto que el término “travestimiento” no se utiliza por

lo general en castellano] (procedimiento de **transformación** de intención **satírica**, es decir que guarda un componente agresivo); la **imitación satírica** [charge] o burlesca (procedimiento de **imitación** de intención **satírica**, como lo dice el término); y finalmente aquello que Genette llama **transposición** [cuyo sentido no coincide con el que le damos aquí al término] (un procedimiento de **transformación** exento de gracia, de intención **seria**) e **imitación seria** [forgerie] (procedimiento de **imitación** de intención **seria**).

Pero una vez más, se trata de relaciones de reformulación discursiva que no tienen en consideración aquello que sucede cuando la parodia implica también la reconstrucción de recursos que son posibles en un sistema de significación y no en otro o viceversa. También la transposición semiótica -como la traducción literaria- reclama la fidelidad del texto destino sobre aquello que parece decir el texto fuente. El procedimiento es doble cuando esa transposición es además paródica, porque requiere del receptor que reconozca cuales son las operaciones semióticas **imitadas**. La misma palabra lo afirma, pareciera ser que no hay, en el sentido estricto que le adjudica Genette, para el caso de la transposición, “parodia” (es decir “transformación” lúdica), sin “pastiche” (“imitación” lúdica). Por eso preferimos reconocer que existen esas diferencias pero llamar “parodia” en sentido amplio a todas aquellas operaciones que impliquen la transformación (también en sentido amplio, es decir, que incluye también la “imitación” genettiana) con fines lúdicos, o satíricos, cómicos o humorísticos.

En “El Pinino” (Fontanarrosa 1998: 269) –publicado en el octavo libro de Inodoro Pereyra- tenemos un ejemplo perfecto de parodia con un mínimo de transformación e intención lúdica, sobre un texto fuente que además es explícitamente reconocido, dado que la historieta se cierra con unas “respetuosas disculpas a Osiris Rodríguez Castillo”. El texto parodiado es, claro está, el famoso “Romance del Malevo” del poeta en cuestión.

La historieta introduce además por la vía del dibujo un plus de sentido que sólo podían reconocer aquellos que habían llegado a escuchar el poema en la voz de Argentino Luna (dado que así había llegado a hacerse conocido). Se trata de un tipo de poesía cuya circulación era predominantemente oral. La transposición se va a construir no sobre el plano del relato, sino sobre la performance del recitado.

El texto no va a ser circunscripto al espacio del *balloon* -completamente ausente- y se acumulará en cambio en la parte superior de las viñetas [la alternancia entre presencia/ausencia del globo de diálogo es un rasgo muy característico de Fontanarrosa que irá perdiendo a medida que pasen los años. Aquí produce, sin embargo, una significación intermedia entre la línea de diálogo (por lo general circunscripta al espacio del

globo) y la onomatopeya (nunca circunscripta y siempre a medio camino entre el dibujo y la letra). He aquí nuestra hipótesis: al carecer de límite, el texto encarna mejor la presencia de la voz de Inodoro –puesto que se trata de un recitado- un poco como en “Ulpidio Vega” (ver 3.1.4) se procedía a imitar el tiempo melódico y los modos de decir del poeta Julián Centeya].



El poema se encuentra comprendido entre dos silencios. El primero nos muestra al personaje como a punto de salir a escena, una mano alzada a la altura del pecho, en el impulso previo al parlamento. En el último, ya con los ojos cerrados, se inclina levemente como para recibir nuestros aplausos. El ritmo describe una curva que se hace más intensa a medida que nos acercamos al clímax trágico de la historia. Los brazos y especialmente la manos, describen una gestualidad muy propia de Fontanarrosa. Una gestualidad que además parece formar un mapa autónomo.

La primera operación irrisoria es la sustitución del perro del romance por un “gayito enano” [“No yegaba a levantar, más que una palma del suelo. Lindo porte, güena voz, elegante y pico fino. Por ser un gayito enano, sin tener un nombre a mano, le yamamos: el «Pinino»” por “...tenía bien ganao / su apelativo: "El Malevo""]. La historieta no respeta la división espacial en versos (recurso común en Fontanarrosa) pero sí, básicamente, la rima. La trama se va construyendo por sustituciones más y más graciosas, con la intromisión aquí y allá de citas explícitas [“y se aquerenció en el rancho” por “Y... ahí se quedó, aquerenciao”; “¡Eso sí, pa vigilar, no he visto guardián más fiero” por “Eso sí ¿eh? ¡Muy



deliciao! / ¿Manosiarlo? ¡Ni le cuento!"; "Yo estaba echáu en el catre, como chumbándolo al sueño" por "Yo me había echao en el catre / pa' descabezar un sueño"]. En aquél, el perro es un animal "capacitao pa'l trabajo" [¡Qué animal capacitao / pa'l trabajo en campo abierto! / ¡Había que verlo al mentao, / trajinando en un rodeo! / De ser cristiano, ¡clavao / qu'era dotor aquel perro! / ¿Yo echar tropilla'l corral? / Le chiflaba entre dos dedos, y embretaos en el chiflido me los traiba, clin al viento; ¡y era un abrojo, priendido de los garrones de un trueno!] En éste, el gayito es "prolijo y habelidoso pa los quehaceres domésticos" ["Que ya picaba un salame, que envenenaba unos cueros o apisonaba la tierra con sus patas de tres dedos"]



El punto de mayor tensión llega cuando, así como en el romance el perro se pone hecho "una fiera", aquí el Pinino está "hecho un tigre". La escena reproduce casi punto por punto la del texto fuente ["Yo estaba echáu en el catre, como chumbándolo al sueño" por "Yo me había echao en el catre / pa' descabezar un sueño"] cuando se escucha el grito ["¡De repente siento un grito, un alarido: Rosendo" por "y un red repente, aquel grito / como de terror: «¡Rosendo!»"] y mientras que en Osiris Castillo "La patrona, trajinaba, prosiando con el borrego" en Fontanarrosa "la patrona priedparaba un beberaje pa calentar el garguero". Aquí se introduce, sin embargo, un nudo narrativo que está ausente en el poema parodiado. En éste la rabia del perro es un elemento que no se explica ni necesita ser explicado. Está presupuesto en el sino trágico de su protagonista. En el poema burlesco de Fontanarrosa, como se explicará luego, la furia del Pinino es producto de un equívoco bastante gracioso: "¿Por qué se habrá puesto así? ¿Comió ortiga esta mañana? Decía mi china yorosa, y aún sostenía en las manos, la cascarita pecosa de un güevo de gayina enana". Se trata, por lo tanto, de la inversión perfecta del poema de Osiris Rodríguez Castillo. Allí el perro es muerto, en un momento de extraordinario dramatismo [En Osiris Castillo: "Redepente, me saltó. / Ladié pa' un costao el cuerpo, / sentí como que la mano / lo topaba contra el pecho, / y cayó; cuasi sin ruido; / como una jerga en el suelo..."; en Fontanarrosa: "¡De pronto, se vino encima, como buscándome el cueyo! ¡Eché pa atrás, quité el cuerpo... y fue a caír dentro 'e la oya ande el agua ¡era un infierno"] en defensa,

según explica el narrador, de su propio hijo [“«No tenía pa' elegir, / **hermano!** 'tabas enfermo. / Jué po'l, cachorro, ¿sabés? / ¡De nó, no lo hubiera hecho!»”]. Aquí, al revés, es la patrona la que ha aniquilado a los hijos del pobre Pinino:

“¡Como pa no disgraciarse! Eya no se daba cuenta de esa burla del destino. No había que achacarle el cargo. Meta hacer licor de güevo, mientras tanto, sin quererlo, con la familia ‘el Pinino taba haciendo un trago largo”.

El final es, a su manera, tan dramático como el original:

“«¡Perdoná **hermano!**» –le dije- «¡Perdoná, no quise hacerlo!» Yoré hincáu frente a la oya ande giraba, ya muerto. -“«¡Yo sé lo que es un gurí. Puedo saber qué es un güevo!» [luego de lo cual se lo comen] Esa noche, casi sin hambre, lo comimos en puchero. Y a mí hasta me parecía que, desde el plato, con un ala me hacía un gesto, como diciendo bajito: «Yo lo perdono, Rosendo»”.

En las últimas viñetas se expanden por exageración burlesca los últimos versos del original:

Osiris Castillo: “**Por eso** es que, desde entonces, / no me gusta tener perro; / y cuando voy de a caballo, / me parece que lo siento / seguir abajo 'el estribo, / ¡trote y trote por el **tiempo!**”]; Fontanarrosa: “**Por eso** desde aquél día, eché las vacas al campo, abrí la puerta ‘el chiquero, dejé dir a los cabayos; y ande tenía el gayinero hice un livin-comedor ande, a veces, paso el **tiempo**. No quiero más animales ¿Pa qué? si cuando los veo, me ricuerdo del «Pinino», de esa tarde y de ese gesto, como diciendo bajito: «...Yo... yo lo perdono, Rosendo»”.

Este episodio constituye un momento muy particular en la vida del personaje. Completamente instalado en *Clarín* y en el terreno del discurso periodístico, ya no habrá lugar para la parodia entre sus páginas. La maestría con que Fontanarrosa resuelve un tipo de transposición que había sido ya ensayada por lo menos tres veces [en la frustrada payada de “Payada con un negro” (Fontanarrosa 1998: 34 y *Hortensia* n° 39), en “Recital” (Fontanarrosa 1998: 43 y *Hortensia* n° 41) y en “La Telesita” (Fontanarrosa 1998: 37 y *Hortensia* n° 43)] merece sin duda nuestro aplauso. Cuando Inodoro se incline y se despida, estará también adiós a un tipo de procedimiento en el que quizás su autor ya no podrá decir nada nuevo.



### 3.1.6 - Coda

La lengua, había dicho Benveniste, es el único sistema semiótico que, sobre la base de la DOBLE SIGNIFICANCIA puede hablar de si misma y de los otros. Poco tiempo después, Claude Levi-Strauss publica el primer volumen de sus *Mitológicas*. Nuestra empresa –afirma en la “Obertura”- “no se deja encerrar en límites territoriales o en las casillas de una clasificación. Sea la que sea la manera de enfocarla, se desenvuelve como una nebulosa, sin jamás parecerse en forma duradera o sistemática a la suma total de los elementos de los que ciegamente extrae su sustancia, confiada en que lo real le servirá de guía y le mostrará un camino más seguro que los que hubiera podido inventar” (Levi-Strauss ([1962] 1982: 12). Esta empresa, como se sabe, consiste en extraer, a partir de un mito elegido “no arbitrariamente” sino “en virtud del sentimiento intuitivo de su riqueza y fecundidad” el grupo de sus transformaciones “sea el interior del mito mismo, sea elucidando las relaciones de isomorfismo entre sucesiones extraídas de varios mitos provenientes de la misma población” (Levi-Strauss ([1962] 1982: 12). La noción de “transformación” aquí ensayada le permite elevarse de la consideración de mitos particulares a la de ciertos esquemas conductores que se van ordenando en torno a un mismo eje.

En cada punto de este eje señalado por un esquema trazamos entonces, por así decirlo, verticalmente, otros ejes resultantes de la misma operación pero no ya efectuada con ayuda de los mitos de una población única, todos diferentes en apariencia, sino de los mitos que, si bien surgidos de poblaciones vecinas, exhiben ciertas analogías con los primeros. [...] Conforme la nebulosa se extiende, pues, su núcleo se condensa y organiza. Se anudan cabos sueltos, se llenan vacíos, se establecen conexiones, algo parecido a un orden se vislumbra detrás del caos. [...] Nace un cuerpo multidimensional cuyas partes centrales

revelan organización en tanto que la incertidumbre y la confusión siguen reinando en el contorno (Levi-Strauss [1962] 1982: 12-13).

Estas transformaciones, dirá un poco más adelante **constituyen el fundamento de toda semiología**: “si como escribí hace poco, la significación es el operador de la reorganización de un conjunto, resulta que la búsqueda del sentido, del sentido escondido detrás del sentido y así sucesivamente, tiene por único límite lo que, ampliando una noción introducida por Saussure [por el Saussure “nocturno” de los anagramas], podría llamarse la «capacidad anagramática» del conjunto significante” (Levi-Strauss [1971] 2001: 587). La dificultad principal con la que aquél había tropezado, como se sabe, había sido la ausencia de testimonios sobre aquello que parecía desempeñar un papel tan importante ¿cómo es que los retóricos y los poetas nunca habían hablado de esto? La respuesta que adelanta Levi-Strauss es que justamente por su importancia, por tratarse de “un procedimiento a la vez fundamental y arcaico, puede concebirse que se haya perpetuado no por la observancia consciente de reglas, sino por conformismo inconsciente hacia una estructura poética intuitivamente percibida según modelos anteriores elaborados en las mismas condiciones” (Levi-Strauss [1971] 2001: 588).

Porque propiamente hablando jamás existe texto original “todo mito es por naturaleza una traducción, tiene su origen en otro mito procedente de una población vecina pero extraña [...] que un oyente procura deslindar traduciéndolo a su lenguaje personal o tribal, ya sea para apropiárselo, ya para desmentirlo –deformándolo siempre” (Levi-Strauss [1971] 2001: 582).

Se comprende entonces porque este programa va a excluir de sí al sujeto. Obedece al escrúpulo de nada explicar del mito sino es por el mito. No hay originales, ni versiones buenas o malas, puesto que son ellos, los mitos, como la música, los que se critican entre sí y se eligen “abriendo en la masa confusa del corpus ciertos itinerarios que no hubiesen sido los mismos si hubiese emergido primero este mito en lugar de otro” (Levi-Strauss [1971] 2006: 571). Se podría decir entonces, como ha afirmado en la “Obertura” y vuelve a reafirmar en el “Finale” que no son los hombres los que cuentan mitos, sino que son más bien aquellos los que se cuentan a sí mismos a través de los hombres. Y también que “el yo no se opone al otro, así como el hombre no se opone al mundo: las verdades aprendidas a través del hombre son del mundo”

El mismo propósito había atravesado también la empresa de Aby Warburg. En la introducción evocábamos levemente su figura un poco mitológica al respecto de sus consabidos intentos de comprender el momento del renacimiento (partiendo de la obra de

Burkhardt) como una verdadera supervivencia del mundo antiguo, plasmada por ejemplo en la obra de Sandro Botticelli en la fórmula emotiva [pathosformel] de la ninfa<sup>128</sup>. Este concepto nunca definido de manera explícita le va permitir interrogar la memoria actuante en las imágenes de la cultura más allá de los tiempos y las geografías<sup>129</sup>. La novedad radical del abordaje warburgiano lo va a constituir entonces el problema no del cambio, sino de la supervivencia.

El realismo sobrecargado de las vestimentas y de las románticas fantasías de fábula, o sea, el estilo exteriormente anticlásico del tapiz de Alejandro, no debería en verdad impedirnos comprender que en el Norte la voluntad de recordar la grandeza de los antiguos se manifiesta con la misma energía psicológica que en Italia; y que esta antigüedad borgoñona, [...] participa sustancialmente y de manera peculiar en la creación del hombre moderno, inclinado a dominar el mundo. La región del fuego se le aparece todavía inalcanzable, le parece aún así debido a la fuerza demoníaca de los fabulosos seres orientales, [...] No me parece, en realidad, que sea un “narrar mentiroso” revelar al aviador moderno que estudia el problema “de actualidad” del enfriamiento del motor, que su árbol genealógico intelectual, más allá de Carlos el Temerario, que con esponjas impregnadas procuraba refrigerar los pies encendidos de sus grifos que escalaban el cielo, se remonta en línea directa al *grand Alixandre* (Warburg, 1966: 281–282).

---

<sup>128</sup> Una pathosformel puede ser definida como “un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado [...] que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social” (Burucúa 2007: 15). Warburg elaboró y sintetizó el concepto de pathosformel (aunque nunca lo definió del todo) a partir del reconocimiento de la forma emotiva de la Ninfa en la obra de Sandro Botticelli. No será sorprendente encontrar esta forma en la famosa parodia de la Odisea que Fontanarrosa realizó a fines de los años setenta.

<sup>129</sup> Según Warburg, los *homines novi* de la burguesía florentina del Quattrocento y al mismo tiempo otros hombres como ellos en Italia y en toda Europa habían buscado en la antigüedad pagana “una experiencia global, completa y diferente de la vida que pudiera ayudarlos a expresar los nuevos horizontes y significados de la existencia humana que las sociedades urbanas, mercantiles, unidas mediante el comercio a los lugares más remotos de la Tierra, les permitían descubrir a cada paso” (Burucúa 2003: 13). En ese contexto, lo antiguo, lo tradicional y lo nuevo se impregnaron de una vitalidad desconocida que dio a luz, finalmente, al mundo moderno.

Su método de investigación para la historia de la cultura que constituye –según Didi-Huberman- “una ruptura epistemológica” en nuestra forma de pensar las imágenes, encuentra su punto de inflexión más alto a partir de 1924 –luego de cuatro años de internación en la clínica psiquiátrica de Kreuzlingen- con el trazado del ya mítico y monumental proyecto *Atlas Mnemosyne* (proyecto que como el *Libro de los Pasajes* de Benjamin ha suscitado ya más lecturas que la totalidad de sus libros concluidos)<sup>130</sup>. En esta verdadera “archéologie du savoir visuel” que nos permite viajar desde la antigua Babilonia hasta el siglo XX, de oriente a occidente “des *astra* les plus lointains (constellations d’idées) aux *monstra* les plus proches (pulsions viscérales), des beautés de l’art aux horreurs de l’histoire” (Didi-Huberman 2011a) se trataba de componer, como su nombre lo indica, efectivamente un mapa que le permitiera trazar los erráticos caminos de la memoria por las culturas y los siglos. Un verdadero rompecabezas de más de mil imágenes dispuestas en grandes paneles forrados de tela negra sobre los cuales aquellas figuras se explican unas a otras mutuamente, en sus sucesivos encuentros y desencuentros, donde, como fragmentos supervivientes de la memoria cultural de los hombres exhiben sus múltiples transformaciones.

Que esas transformaciones puedan producirse a expensas de unos sujetos que no siempre las entienden no implica el escándalo epistemológico que significó en algún tiempo. Nos hemos acostumbrado un poco, aunque no demasiado, a pensar también nuestra posición en la historia y en el discurso de manera lateral. A pensar que no siempre es la lengua quien habla o tiene algo que decir.

Lo haya sabido o no Fontanarrosa, su obra no sólo convoca esos fantasmas y les da un lugar en la hoja, sino que también, como quería hacer Aby Warburg, los pone a discutir mutuamente. Entre sus páginas, prescindiendo de las letras –o apoyándose en esas letras como algo más- pasean los monstruos y los astros de la imaginación de por lo menos un siglo.

---

<sup>130</sup> Warburg llegó a reunir más de sesenta paneles cubiertos con tela negra, sobre los que colocó mil imágenes. Lo concretó de esta manera para modificar con facilidad la disposición del material agrupado de acuerdo con la orientación de su pensamiento. Se trataba por lo tanto realmente de un Atlas visual. Un mapa de las formas cambiantes de la memoria colectiva y social cuyo aprendizaje se daba a través de la identificación de los motivos recurrentes, que constituían países limítrofes y rutas de intercambio entre comunidades aisladas. Un proyecto al parecer semejante al que va a emprender Levi-Strauss en los años sesenta partiendo de un pequeño mito bororo. Volveremos enseguida sobre ello.

Creo que en el espacio conformado por la relación conflictiva entre esos tres autores puede proyectarse una figura que nos permita pensar ya no en términos de una pura historia, de un puro lenguaje o de una pura configuración de imágenes, sino en el espacio fantástico donde toda imagen es también un lenguaje y todo texto verbal encarna las relaciones que puedan asimilarse a toda imagen. Algo así pensó Freud del espacio onírico de los sueños. Algo así podría encontrarse en las menospreciadas páginas de la historieta en las que Italo Calvino creyó poder leer, cruzándolas, “pasando de una a otra en columnas verticales o en diagonal”, un orden nuevo e inesperado, un signo de nuestro tiempos. También, a nuestro pesar, las viñetas, en completo desorden, se leen, se comentan y se explican entre ellas.



También, a nuestro pesar, las imágenes se leen, se comentan y se explican entre ellas. [Saul Steinberg. *Techniques at a party*, 1953. 36,8 x 58,4 cm.]



### 3.2 - DE LA GAUCHESCA A INODORO PEREYRA.

En este capítulo nos ocuparemos de analizar las intermitencias de la gauchesca (o para decir mejor “lo gauchesco”) en Inodoro Pereyra. Se ha dicho de manera bastante insistente que la historieta de Fontanarrosa es una parodia del género gauchesco y más concretamente del *Martín Fierro* de José Hernández. Nosotros intentaremos demostrar que no es así por varias razones.

En primer lugar, porque habría que precisar que lo que Fontanarrosa reescribe no es un género sino más bien un transgénero (véase 3.1.4): cuando la gauchesca llega hasta Inodoro ha pasado ya por la radio, el cine, la historieta, el teatro y la canción popular; toda una constelación de géneros y soportes que cristaliza en un determinado imaginario de lo nacional al que el discurso humorístico pone en cuestión, mientras que su contraparte, lo cómico, contribuye a construir y reafirmar. En este pasaje singular, Inodoro pasará poco a poco a representar “lo argentino” por antonomasia (en un pasaje similar al de la misma gauchesca: el gaucho empieza siendo un *otro* y termina siendo el emblema de la argentinidad). Pero de esta representación nos ocuparemos más detenidamente en 3.4.

En segundo lugar, tampoco se trata exactamente de un “transgénero” o no solamente de eso. Muchas de las intermitencias que aparecen tienen que ver con otros géneros y soportes: los recursos del folletín, el mundo del tango, el universo del folklore (que excede al mundo del gaucho), las historietas de aventuras e incluso algunos más sorprendentes como el cine político o la literatura “cultura” (esa que gana premios Nobel). El primer Inodoro (que llega aproximadamente hasta 1976) es un conglomerado de discursos y lenguajes procedentes casi siempre de aquello que se llama “culturas populares” pero con frecuentes alusiones también a otras instancias de la cultura, a otros discursos y otros saberes (un saber técnico, por ejemplo). A medida que los años pasan las citas serán cada vez menos frecuentes, la parodia dejará paso al gag como procedimiento general y el pastiche será reemplazado por el equívoco como motor global de las situaciones.

En tercer lugar, y esta será nuestra hipótesis de lectura para todo lo que sigue, si nos atenemos específicamente al “género gauchesco”, a ese movimiento que tuvo un tiempo y un lugar específicos en la historia de la cultura y la literatura argentinas podemos afirmar sin temor a equivocarnos que efectivamente Fontanarrosa no parodia a esa literatura, como sí parodia al género negro en *Boogie el aceitoso*, o como sí parodia a las novelas de espionaje en *Best Seller* y *Ultra*. Es decir, no utiliza la transposición paródica sobre eso que se llama género gauchesco para invertirlo, deformarlo o reírse de él. *Fontanarrosa no invierte la literatura gauchesca: la continúa* (en el sentido en que en el campo del arte, de la historieta, del cine, de la



literatura, toda continuidad se plantea en términos de una discontinuidad, en el sentido en el que por ejemplo Borges da fin al Martín Fierro en “El Fin”<sup>131</sup>.

Esta hipótesis, entonces, se sostiene, en primer lugar, sobre la base de que lo paródico, leído como un uso específico de la voz del otro (en este caso el gaucho) ya está en el género desde el principio. Incluso en el significado etimológico de la palabra “parodia” que –según hemos visto– designaba la separación entre la palabra y el canto. Es específicamente sobre el canto sin música de “la gauchesca” que se constituye el género gauchesco. Quizás por ello no sea casual la importancia que va a tener la canción popular en la historieta. Ya hemos visto, al relevar los títulos que acompañaron sus primeras ediciones en libro, el lugar central que ocupaban la música argentina y latinoamericana en el sistema de referencias culturales que allí se establecían (ver 2.1.3). Su episodio inicial (que no había sido el primero en ser publicado) tomaba su título de la zamba “Cuando se dice adiós” de Jaime Dávalos y Eduardo Falú y comenzaba citando el tango de Enrique Cadícamo “Anclao en París” [“Tirao por la vida de errante bohemio, Inodoro Pereyra el renegau dentró a la pulpería”]. Folklore y tango: ambos polos de la música popular argentina. La gauchesca, el género que lleva ese nombre, también puede ser leído en términos de transposición (de una cultura a otra o de un orden de legalidad a otro distinto).

En segundo lugar, lo que insiste en uno y otro extremo (la historieta por un lado y los primeros textos de la gauchesca, por el otro) es una apropiación problemática de lo popular que se encuentra del todo ausente en, por ejemplo, el folklore o el radioteatro gauchescos. Cuando nuestro autor produce sus historietas, lo auténticamente popular ya no es el gaucho. La apropiación no podía provenir por ese lado. Fontanarrosa, por lo tanto, es menos ingenuo de lo que parece. Hay, pese a lo que va a afirmar en sus entrevistas, pese a la imagen de autor que ha proyectado a lo largo de los años, un programa muy específico en *Inodoro Pereyra*. Este programa que puede leerse en continuidad en sus libros, o en discontinuidad en sus publicaciones originales se expresa también en términos de una resistencia humorística, pero extremadamente seria, a que cierto discurso que podemos llamar hegemónico determine, de cuenta, condicione una cierta subjetividad sobre la que el

---

<sup>131</sup> “Cada momento, etapa, corte, límite, es leído desde otros (Hidalgo desde Castañeda, desde Hernández; *La vuelta* desde *La ida*, desde Borges, desde Hidalgo; *La ida* desde la “Biografía de Rosas” de Luis Pérez y esta desde la de De Angelis; todo el género desde Fausto y este desde la literatura argentina presente)” (Ludmer 2000: 19). En esta misma serie podríamos incluir a Fontanarrosa, que lee a Martín Fierro, a Hidalgo, al Juan Moreira, desde Borges, desde el cancionero popular contemporáneo, desde el radioteatro, desde la historieta de aventuras (*Lindor Covas*).

discurso humorístico se sustenta, de manera paradójica, negándola.

El episodio “En las tolderías de Trafal” –el primero en ser publicado- permanece todavía dentro un puro gesto paródico, no tiene ningún proyecto detrás. Remite al tipo de aventuras frecuentes en la historieta gauchesca clásica (la huida al desierto, la convivencia con los indios, el desenlace amoroso tipo folletín) a las que da vuelta de manera irrisoria. Es a partir del segundo episodio –primero del libro- que se produce esa inflexión de la cual intentaremos dar cuenta a continuación.

### 3.2.1 - Un transgénero: lo gauchesco.

“La gauchesca” –afirma Schwartzman, entre otros – “tuvo (por lo menos) dos finales: en uno, el Fausto de 1866, sistematizó y unió todas las funciones internas del género y llevó a la interacción estéticamente más riesgosa la confrontación de los códigos urbanos y rurales; en otro, los dos poemas de Martín Fierro (1872, 1879), cambió el signo de esa unidad devolviendo a la sociedad, ya sin guerra, pero con vencedores, una imagen entre crítica y melancólica de lo otro que había sacrificado en aras de aquel progreso” y continúa: “con lo que dejó expeditos caminos futuros, alternativos, de lectura y escritura: hacia el cuestionamiento y hacia la nostalgia” (Schwartzman 2013: 84). Ambos finales son, por lo tanto, también un comienzo.

Según la acepción más tradicional, la primitiva poesía gauchesca se define “como una poesía política y revolucionaria producto de la primera integración del creador con un público popular a cuya conducción o al servicio de cuyos intereses se entrega ofreciéndole una imagen artísticamente válida de su quehacer histórico” (Rama 1982: 59). Surge como se sabe, en un contexto específico, el de las guerras de independencia y con la operación política de apropiación del cuerpo del gaucho con fines bélicos. “La guerra” –dice Ludmer- “no es solo el fundamento sino la materia y la lógica de la gauchesca. Y una materia y una lógica es un género” (Ludmer 2000: 30).

El “gaucho” aquél vocablo cuyo significado más remoto surge en la documentación relativa al período colonial asociado a la idea de “vagabundo”, “ladrón” o “desocupado” va a ser redefinido hacia el interior de este proceso dando origen entre otros, a la voz “gaucho patriota”<sup>132</sup>. El cambio de sentido “inaugura el género y es el género [...] Esas voces nuevas

---

<sup>132</sup> Según Fernando Assunçao y Jorge Ribera el registro más remoto del término se encuentra en un documento proveniente de la Banda Oriental escrito por el comandante de Maldonado, Don Pablo Carbonell, fechado en 1771, donde se refiere a los gauchos como “malhechores”: “Muy Sr.

«patriota», «valientes», producen un escándalo (el mismo escándalo que produjo la revolución)” (Ludmer 2000: 30-31). La crisis y posterior transformación del valor de la palabra (de la “voz”) “gaucho” [crisis y transformaciones que son comunes en tiempos de grandes catástrofes sociales, ver por ejemplo Pêcheux y Gadet 1983: 16-17, 73-83]<sup>133</sup> en la cual los diversos factores en juego pujan por estabilizar e imponer “su” sentido, va a encontrarse también con el trabajo propio de lo irrisorio. La gauchesca también, dirá Lamborghini, es un arte bufo (Lamborghini [1985] 2003, 2008), en el seno del cual la “voz” todavía puede oscilar libremente, sin acabar de definirse.

Así afirma John Lynch que en época de Rosas el uso del término era todavía ambiguo: “Tenía dos significados, según la situación. En público se la usaba como término de estima y perpetuaba la idea de que el gaucho, como el estanciero, era un modelo de virtudes nativas” en privado, sin embargo “especialmente en el uso policial, gaucho significaba vago, mal entretenido, delincuente” (Lynch 1984: 112. Citado también en Ludmer 2000: 31 en nota al pie). “El sentido queda oscilando, y es la misma indefinición entre aceptar la disciplina o desertar [...] el género interviene en esa definición y la dramatiza. Trata de indiferenciarla por definiciones y no solamente toma la voz del patriota para definirlo sino también para definir al otro: en la voz del gaucho, define la palabra «gaucho»” (Ludmer 2000: 31-32).

Puesto su foco [el de la gauchesca] en la construcción de un imaginario

---

Mío: Haviendo tenido noticia que algunos **gahuchos** se habían dejado ver a la Sierra, mande a los Tenientes de Milicias dn. Jph. Picolomini, y dn. Clemente Puebla, passasen a dicha Sierra con una Partida de 31 hombres entre estos algunos soldados de la Batton a fin de azer una descubierta en la expresada Sierra, por ver si podían encontrar los **malhechores**, y al mismo tiempo viesen si se podía recoger algun ganado” (Citado en Rodríguez Molas 1968: 70, Assunção 2006, Ribera 1968). Varios años antes encontramos la voz “gauderio” al que la palabra “gaucho” también remitía entre otras asociadas al modo de vida agropastoril, como “changador” o “camilucho”, en una carta de Francisco Bruno de Zavala fechada en 1746, en donde se lee que el rancho de Felipe Alvares “servía de hospedería a lo que aquí llamamos Gauderíos gente q.e vive como quie re sin saber de donde viven ó de q.e se alimentan pues no trabajan” (Rodríguez Molas 1956, 148-149; Fernando Assunção retoma y cita este hallazgo y lo amplía, considerando la voz *gauderio* sinonímica de vagabundo –Assunção 1978-1979, II, 397). “Comienza así la serie que cristalizará en la expresión inescindible «vagos y mal entretenidos»” (Schwartzman 2013: 17 en nota al pie).

<sup>133</sup> “El encuentro entre la lingüística naciente y la modernidad política se produce en la Rusia de octubre del 17. El principio del valor se ve así puesto «en práctica» dentro del inmenso trabajo de masas que afecta en ese momento a las lenguas de la futura Unión” (Pêcheux y Gadet 1983: 16).

protagonista gaucho de la palabra (de la palabra gaucha dicha pero también escrita), su gracia (podríamos decir también, su chiste) no estuvo centrada en la comicidad que producía la distancia de ese registro respecto del de la lengua estándar de los lectores de la ciudad. No es que no haya explotado, y mucho, esta veta, sino que la situación de guerra nacional y guerra civil en la que se desarrolló el género fue reprocessada poéticamente, en su interior, para intentar intervenir en la contienda, por lo que la gracia tuvo otros efectos y otros destinatarios (Schwartzman 2013: 83).

Hacia el final, sin embargo, en el *Fausto* de Estanislao del Campo entre otros, “El gauchaje de la gauchesca comienza a resistirse a rendir ciertos tributos a la política y a la guerra; pretende sacudirse ese yugo feudal<sup>134</sup>. Comienza entonces un proceso que va a conducir a través de distintivos “aires de familia” al gaucho del folletín y de allí, pasando por el teatro, al cine, al radioteatro, a la historieta<sup>135</sup>.

Por momentos, en el blandengue retirado, con sus apelaciones al cuerpo y sus insultos; en las puteadas y remisiones escatológicas de los gauchos de Ascasubi; en el grotesco que insinúa el relato de la vida del Sargento Cruz, la gauchesca

---

<sup>134</sup> El título del poema evocaba entre sus primeros lectores al del coronel Fausto Aguilar, muerto hacía apenas un año, de modo que cuando Anastasio el pollo, hacia el comienzo del relato, explica: “Atrás de aquél cortinao, / Un dotor apareció / Que asigún oi decir yo, / Era un tal Fausto mentao” Laguna interrumpe: “- ¿Dotor dice? Coronel / De la otra banda amigaso; / Lo conozco a ese criollaso / Porque he servido con él” Pero El Pollo corrige: “- Yo también lo conocí / Pero el pobre ya murió / [...] Déjelo al que está en el cielo , / que es otro Fausto el que digo, / Pues bien puede haber, amigo, / Dos burros del mesmo pelo.” Es la ocasión para que Del Campo (a través de El Pollo) “subraye la radical distancia que separa *su* Fausto, el Fausto que él dice, del de la gauchesca anterior [...] el que dialogaba con Aniceto el Gallo y en su gaceta” (Schwartzman 2013: 237) el que participaba de las series de la política y la guerra. Es también el momento para que nos aclare, de modo todavía críptico, que su Fausto tampoco será el de Gounod, ni el de Goethe.

<sup>135</sup> Schwartzmann releva la serie familiar que lleva desde el Fausto de Estanislao del Campo al *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, a través de Ricardo Gutiérrez, hermano del primero quien, según cuenta en la carta que Del Campo incluyó a manera de Prólogo lo había tentado a escribir “en estilo gaucho”, las impresiones del espectáculo visto pocos días antes. Como nexos entre uno y otro, se encontrará además la cuarta décima de la “Trova” del canto primero del *Lázaro* (1860) de Ricardo, que Eduardo pone en boca del protagonista de su novela. Esta misma “Trova” es recuperada años más tarde al ser adaptado el texto como pantomima, por parte del circo de los Podestá (ver Schwartzman 2013: 336-339 y también Podestá 2003).

rodea esa permisividad no ligada necesariamente a su filo crítico sino al **registro del otro como paisano, rústico, vulgar, palurdo** [Movimiento propio, diríamos nosotros, del modo cómico] Pero sus principales elecciones poéticas absorbieron tales modalidades como parte de un habla que hacía de la diferencia, mas que comicidad, intervención cultural en un sentido crítico [Movimiento que cabe atribuirse al humorismo]. En cambio, el llamado teatro gauchesco primitivo no superó esas tentaciones e hizo del chiste rústico el eje de su propuesta: la jerga diferencial produce comicidad en el público del teatro y el contenido, ya protonacional, ya patriótico, rescata esas simplezas y tosquedades con condescendencias hacia los buenos salvajes (Schwartzman 2013: 84).

El teatro gauchesco posterior vuelve a poner en escena esta maqueta, pero esta vez desde un registro melodramático que a medida que va avanzando el siglo adopta modelos más y más estereotipados en consonancia con el naciente discurso criollista que va impregnando primero la literatura de masas y un poco más adelante el resto de las industrias culturales en ascenso. “Es en el espacio de la naciente cultura popular donde los signos del criollismo se ofrecen con una abundancia que llega casi a la saturación, y donde también se advierte un empuje, [...] que alcanza inclusive a fijar una galería de tipos que sale del universo de papel para incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana” (Prieto 2006).

Al hacer parodia de esta “parodia de la parodia” (al parodiar humorísticamente esta parodia cómica) Inodoro va a regresar a la gauchesca.

La historieta tiene por intertexto entonces no sólo la literatura gauchesca, sino “lo gauchesco” en general, es decir, el género gauchesco tal y como había sido reformulado por el teatro, el radioteatro, el cine, la pintura, la historieta o el folklore. No es extraño, por lo tanto, que mientras su episodio inicial (el segundo) parodia una escena del Martín Fierro, el nombre del personaje, así como el epíteto de “renegau” hace más bien alusión a la figura de Juan Moreira (nótese la reminiscencia Pereyra-Moreira). El punto es importante porque mientras que el primero la coloca en relación con un texto prestigioso y un discurso privilegiado, el de la literatura argentina y el de uno de sus autores de más renombre; el segundo lo pone en sintonía con un personaje de registro más popular, cuya inclusión en la literatura no se ha producido sino a costa de una gran resistencia. La elección de un nombre que evoca a éste y la negativa, en el primer capítulo, a continuar el relato de aquél define también el modelo de textos que se parodia y al que se quiere reformular<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Por lo tanto es errónea la afirmación de Mirtha Mazzocchi de que Inodoro Pereyra es “la

Pero vayamos por partes:

### 3.2.1.1 - El teatro.



El teatro gauchesco tiene su momento fundacional con la representación del *Juan Moreira* como pantomima con dramaturgia del propio Eduardo Gutiérrez, en el antiguo teatro Politeama (Paraná y Corrientes) en 1884, por parte de la compañía de circo de los Hermanos Carlo, con la interpretación de José Podestá en el rol protagónico. La serie que va de “la gauchesca” a “lo gauchesco” había comenzado un poco antes con el folletín de Eduardo Gutiérrez que se publica entre 1879 y principios de 1880. Como se sabe, Gutiérrez brindaba así su propia versión de un suceso policial acaecido poco tiempo antes [El 18 de abril de 1874, el escribano del Juzgado de la localidad de Navarro registraba la filiación de Juan Moreira: “Oficio: vago y malentretenido. Edad: 46 a 48 años. Religión: Católico”. También se apuntaba que no sabía “tocar la guitarra ni cantar” (Citado en Ordaz 1999: 44)]. Los folletines de Gutiérrez, afirma Prieto, “establecieron el repertorio temático y las proyecciones del criollismo percibido como criollismo popular. Imitados, plagiados, trasladados al verso o al diálogo escénico vinieron pronto a engrosar, con el agregado de otros textos de parecida factura, verdaderas «Bibliotecas Criollas», con decenas de títulos” (Prieto 2006: 13).

Una serie de hechos delictivos, registrados por la crónica policial, transformados en novela

---

primera parodia de la poesía gauchesca culta, dentro y fuera de la literatura dibujada” (Mazzocchi 1991), porque no se trata ni de la poesía gauchesca, ni mucho menos de la culta, sino de una constelación de discursos (cine, literatura, radio, teatro, historieta, canción popular) que tienen por protagonista al gaucho, en su dimensión de hombre de campo, bandido, patriota, violento, perseguido, en definitiva, de un imaginario socio-discursivo de “lo nacional” propio de los años setenta.

popular, adaptados al teatro en forma de pantomima, primero, y más adelante –según cuenta el propio Podestá, por sugerencia de un tal León Beaupuy “un francés al que gustaban mucho las pantomimas”- con parlamentos extraídos de la novela de Gutiérrez, que llegarían a fundar –al menos mitológicamente- el teatro nacional. Esta serie –“emblema de la interacción imparable arte-vida” (Schwartzmann 2013: 345) no se detiene allí, sino que prosigue, más adelante con la incorporación de esos espectáculos trashumantes “pre-institucionales” al espacio de las tablas.

Así Martiniano Leguizamón aunque no está tampoco de acuerdo con las realizaciones gauchescas “que se han convertido en epidemia” accede sin embargo a escribir una obra gauchesca, con la condición de que fuera representada no en el picadero de un circo, sino en el escenario de un “teatro de verdad” (Ordaz 1999: 47). Se estrena entonces, diez años después de la primera puesta hablada del Juan Moreira, *Calandria*, basado como el Moreira en un episodio real, pero con “final feliz”, dado que al gaucho, en el momento decisivo, le llega el indulto y es incorporado a la vida laboral<sup>137</sup>.

La importancia del teatro gauchesco en este juego de reenvíos es que constituye entonces la puerta de pasaje entre la literatura criollista y el resto de las industrias culturales en ascenso, más específicamente el radioteatro, primero, y luego el cine. El teatro es el primero en darle una voz (un registro) y un cuerpo al gaucho, una gestualidad, un vestuario, una escenografía, pero también un repertorio de temas más o menos repetitivos en los que se conjugan la gauchesca anterior a 1880 con la novela romántica sentimental de folletín.

Dos episodios en concreto remiten explícitamente al teatro en Inodoro Pereyra. El primero, en un momento de la saga de “El Escorpión Resolana” (Fontanarrosa 1998: 137-164). El segundo en otra saga, llamada “Encuentro con el León de Francia” cuyo nombre hace alusión a uno de los más exitosos radioteatros de la época. En el primero se hace expresa alusión al capítulo XXVI de la Segunda Parte del Don Quijote, solapándolo a su vez con el *Fausto* de Del Campo y con aquella famosa anécdota que, puesta por Podestá en sus memorias, reenvía la serie que hemos trazado antes de nuevo a la esfera de la “vida”<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Con este final tan criticado en su momento, Leguizamón evidencia su visión paternalista –y completamente ingenua- de las culturas subalternas al apuntar que no le importa que su final sea flojo, si quedaba bien en claro que al gaucho no se los debía perseguir y destrozar, sino “dársele tierras, elementos y oportunidad para que pueda demostrar sus dotes cabales de hombre de nuestro campo ganadero. Que es lo mismo,” –agrega Ordaz- “casi al pie de la letra y de los conceptos, que pide Hernández en uno de los capítulos de su libro *Instrucción del estanciero*” (Ordaz 1999: 50).

<sup>138</sup> La anécdota en cuestión refiere que en una de las presentaciones del *Santos Vega* de Gutiérrez,



hacia al final, en el momento en que los milicos y los de la resistencia, están a punto de enfrentarse, el guardia de seguridad del circo había interrumpido la escena, colocándose entre ambos bandos, al grito de “¡Que no haiga nada...! ¡Que no haiga nada..!”: “el público, que no conocía el verdadero final del drama, aplaudió entusiasmado por el realismo con que representamos aquella última escena” (Podestá 2003: 78). La anécdota es analizada por Schwartzmann como un eslabón más en la cadena que conforma el *Fausto*, partiendo de la supuesta ingenua mirada de un gauchito que parece haber dado por cierto aquello que ha visto en la ópera.



Inodoro encuentra un pequeño teatrino en mitad del desierto [se trata del “Teatro de Títeres Alcides Moreno” –según vemos- una referencia al titiritero Alcides Moreno, creador del Teatro de Títeres EL FAROLITO en Rosario y fundador, en 1974 de la Escuela Nacional de Títeres]. La obra, en guñol, incluye también un enamorado y un diablo. La aparición de este último recuerda singularmente a la escena correspondiente del *Fausto* de Del Campo [En el *Fausto*: “El hombre allí renegó, / Tiró contra el suelo el gorro, / Y, por fin, en su socorro / Al mismo Diablo llamó. / ¡Nunca lo hubiera llamao! / ¡Viera sustaso, por Cristo! / ¡Ahí mesmo jediendo a misto, / Se apareció el condenao”. En Inodoro: [Gauchó] “Pero el padre de ella no me quiere porque soy un gauchó pobre ¡Parece cosa e’ Mandinga!” [Diablo] “¿Me yamaban” [Inodoro] ¡El Diablo! [Mendieta] ¡Qué lo parió! ¡Basta mentarlo al disgraciao!”].



He aquí el texto del episodio respectivo de Don Quijote:

- No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquel, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán (Cervantes 2005: 755)

Aunque Inodoro tranquiliza a su perro recordándole “**ques puro teatro**” ello no le impide, sin embargo, seis viñetas más tarde, saltar en su defensa, tal y como el Quijote en el episodio respectivo. Hecho que deberá justificar un poco más adelante: [Mendieta] “No era pa calentarse ansina, don Inodoro ¿No era tuito tiatro? [Inodoro] Sí. Pero yo estoy con la participación del espectador, Mendieta”.



El segundo episodio también retoma esa cadena, pero aquí es al revés Inodoro el que está sobre el escenario en el momento en el que el público irrumpe en la obra. Poco después nos enteramos de que se trata de un engaño pergeñado por María Inés de Lorena obligada



por el actor principal, un tal Federico Fábregas “el novelesco León de Francia” [cuyo nombre hace directa alusión al actor homónimo, dueño de una de las más reputadas compañías de radioteatro y uno de los primeros en llevar el género a Rosario, ciudad en la que había fallecido]. El papel de villano es tan odioso —explica María Inés de Lorena— “que en todos los pueblos nos machucaban al intérprete”. Pero en este caso, dado que se trata de una historieta, Fontanarrosa no se priva de retornar el cauce de la historia hacia la aventura, colocando hacia el final del capítulo un duelo entre espada y facón (nos encontramos en el momento más aventurero del personaje).



El movimiento final, pone en el centro de la trama principal aquello que un poco antes era “puro tiatro” (más que “teatro dentro del teatro”, “teatro dentro de la historieta”) al reproducir la típica escena del reencuentro familiar (padre-hija en este caso) con develamiento de identidad propio del melodrama. Un poco antes, el público había entrado en la escena, ahora es la escena la que se desborda en el público.



### 3.2.1.2 - El radioteatro.

El radioteatro gauchesco había sido, efectivamente, hacia comienzos de los años veinte el depositoryo de los actores de las compañías de circo criollo y sus autores correspondientes. Aquí cristalizará el modelo de gaucho que luego va a llegar hasta el Juan Moreira de Favio: bandido, gritón, corajudo, simple, perseguido, que se enfrenta invariablemente a los indios, a la policía, a los rigores del desierto. Así la compañía de Andrés Gonzalez Pulido, desde el programa *Chispazos de tradición* captaba la atención masiva de la audiencia con personajes “gritones, oscuros, increíbles” y con historias cuyo origen argumental se remontaba a los folletines de Gutierrez: *Juan Cuello*, *Hormiga Negra*, *Pastor Luna* y por supuesto *Juan Moreira*. “El «conjunto criollo» de González Pulido ofrecía, en realidad, una suerte de revista radial con música, canciones, diálogos y pasos de comedia y drama, inspirados libremente en una visión muy peculiar del folklore e inclusive de la misma realidad nacional” (Rivera 1985). También fue la compañía de Pulido la primera en organizar giras teatrales por las provincias, llevando adaptaciones de las mismas obras y con los mismos actores a los que el público había seguido previamente a través de la radio e incluso, dado que además en muchos pueblos no había emisoras, haciendo conocer a una gran parte de la población las

historias que allí se contaban, la mayor parte de las cuales eran oscuras, pasionales y sangrientas. “Por la Señal de la Cruz”, uno de los innumerables episodios de la serie, era presentado por el locutor principal como “un gran churrasco criollo, chorreando sangre gaucha, de amor, de pena, de odio, de sacrificios y angustia...” (Rivera 1985).

La misma naturaleza del medio radiofónico, poco propicia para la marcación de matices y para la utilización del conjunto de los recursos autorales y actorales, acentuó el carácter esquemático y estereotipado de los personajes, y así las heroínas remarcaron su desamparo y sus angustias llorando inacabablemente, y los villanos, por encima de toda medida, impostaron sus voces hasta convertirlas en abyectas e intolerables expresiones de la perversidad humana (Rivera 1985).

La retórica de los circuitos criollistas que luego llegará hasta el cancionero neo-folclórico se va a ir gestando primero en estas simpáticas locuciones radiales, un eco de las cuales, magníficamente parodiado, llega hasta Inodoro Pereyra en este “Encuentro con el León de Francia”<sup>139</sup>:

Aquél drama hondo como un aljibe, aquel misterio de parentescos entrelazados cual enredaderas trepadoras y tozudas había tocado a su fin, como toca a su fin la luz del día que se disuelve o bien diluye en una solución acuosa o detergente ante la hemofilia avasallante de carnales heridas en el eterno duelo a primera sangre entre la claridad y las sombras (Fontanarrosa 1998: 215).

### 3.2.1.3 - La historieta.

La presencia del gaucho en la historieta argentina se inaugura en 1913 en las viñetas de *Smith y Churrasco*, dos detectives cuyas aventuras nada tenían que ver con aquel género, salvo por el hecho de que su autor, Pedro Rojas hizo vestir al segundo de esta forma para

---

<sup>139</sup> La saga “El León de Francia” había sido transmitida por Radio del Pueblo desde 1951, con libro de Adalberto Campos (Santiago Juan Benvenuto) y Roberto Valenti. Rodolfo de Valois, su protagonista, se enfrentaba durante 83 largos capítulos contra Felipe de Borgoña. Tal fue su éxito que el 1 de julio de 1953 la editorial Columba comenzó a publicar la historieta homónima en *El Tony*, dibujada por Fernand (Fernando Fernandez Eyre) publicación que se extendió hasta noviembre de 1956, siendo reeditado en Fantasía a partir de 1954 y nuevamente en El Tony en 1962 como fascículos desglosables.



La saga “El León de Francia” había sido transmitida por Radio del Pueblo desde 1951, con libro de Adalberto Campos (Santiago Juan Benvenuto) y Roberto Valenti. Tal fue su éxito que el 1 de julio de 1953 la editorial Columba comenzó a publicar la historieta homónima en *El Tony*, dibujada por Fernand (Fernando Fernandez Eyre).



representar mejor así su argentinidad (Gociol y Rosemberg 2000: 289). No sólo se trata de los primeros detectives de nuestra historieta local sino también de la primer obra seriada con personaje fijo. Smith, como su nombre lo indica, es británico y de su encuentro con el argentino Churrinche en Londres surgen las historias que se prolongarán hasta marzo de 1915.



El 19 de julio de 1933 *Rulito, el rey de los gatos atorrantes* (un personaje inspirado en el gato Félix) adopta la personalidad del gaucho Churrinche, uno de los protagonistas del radioteatro *Chispazos de tradición*, de González Pulido, en las páginas de *El Tony*. Se convierte entonces en el protagonista de *Chispitas de tradición*, con guión del propio Pulido. Peleará a partir de ese momento contra malones indígenas y se enfrentará al malvado enmascarado que ha secuestrado en el rancho del chancho don Fulgencio a la ratoncita Amancay, de quien Churrinche se halla perdidamente enamorado.



Un poco antes, en 1928, el indio Curugua-Curiguagüigua (que en seguida sería bautizado como Patoruzú) había entrado en las páginas de *Don Gil Contento* (Diario Crítica, 19-10-1928). Patoruzú iba a introducir en la cultura popular no sólo los elementos que caracterizarían luego a la historieta gauchesca, seria y humorística, sino sobre todo un tipo de lenguaje en el que abreviarían luego toda las figuraciones cómicas del hombre de campo y algunos de sus personajes (entre otros, Mandinga).

Dentro de la historieta seria, Enrique Rapela con su *Cirilo, el audaz* (1939) ambientado en tiempos de Rosas y más tarde Raúl Roux, desde la revista Patoruzito con *Fierro a Fierro* proseguirían un camino similar: “historias verídicas, de gauchos corajudos, cuyos nombres ya olvidados tuvieron en su época notable resonancia. Tachados casi siempre de bandidos, fueron muchas veces víctima de la injusticia de los hombres y obligados a vivir a salto de mata” (Gociol y Rosemberg 2000: 291).

Este camino conduce a *Lindor Covas, el cimarrón*, de Walter Ciocca la historieta gauchesca más exitosa después de *Inodoro Pereyra* y también la más longeva. El ambiente vuelve a ser la época de Rosas y el referente ineludible el Martín Fierro, con cuyos versos fue anunciada su aparición el 9 de noviembre de 1954 en las páginas del diario *La Razón*. La trama se desarrolla a partir de dos líneas narrativas: “una es el clásico eje de las tiras gauchescas (un héroe desertor que huye de las autoridades, combate a los malones, pelea con extraños...) y la otra -que le da interesante originalidad a la tira- hereda recursos del folletín y la fotonovela: los sucesivos desencuentros de Lindor con Ana Rosa, su mujer” (Gociol y Rosemberg 2000: 293). Según su propio autor “Lindor no se parece a los gauchos malos de Gutiérrez ni tampoco al gaucho bravo de Hernández”. Y eso es porque “he tenido que tejer infinidad de temas y argumentos evitando siempre la violencia, la parte más negra de la vida de los gauchos” (Saccomanno y Trillo 1980). Inodoro, por el contrario, comenzará sus andanzas, desde la violencia y evitando marchar hacia la frontera o más bien, evitando marchar hacia el camino que habían emprendido, clausurando el género, Martín Fierro y Cruz.

En seguida volveremos sobre este punto<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> En el número 17 de *Satiricón* (abril de 1974), Fontanarrosa publica una parodia de la historieta de Walter Ciocca titulada “Feor Covas”. En el episodio, Feor es acosado por una cautiva que ha huido de los indios [“poblemos esta inmensidad estéril!” [Feor] Aseagate! Ya tuve problemas con las Leyes” [Mujer] “¿Con el gobierno?” [Feor] “No. Con las hijas de Fabián Leyes” (Fabián Leyes era, recordémoslo, el protagonista gaucho de la historieta de Enrique Rapela, publicada en *La Razón* entre 1964 y 1978)]. Un poco más adelante, mientras intentan curarlo de un presunto





Feor Covas, de Fontanarrosa, parodia de Lindor Covas de Walter Ciocca.  
 [Satiricón, nº 17, abril de 1974]

### 3.2.1.4 - La pintura.

Tres distintos modelos pictóricos van a intervenir en la obra de Fontanarrosa para la creación de su personaje gauchesco: Florencio Molina Campos, Juan Carlos Castagnino y Carlos Alonso.

El primero, nacido en Buenos Aires en 1891, había expuesto por primera vez su obra en la Exposición Ganadera de la Sociedad Rural en 1926. Los gauchos de ojos saltones, bocas

---

problema de “impotencia rural” [Feor: “Atrás! me importa un pito curarme” [Hechicera] “por eso mismo, Feor”] se devela la verdad al entrar sorprendentemente en la historia los cowboys del King Ranch [Feor: “Vienen por mí. Tengo firmau un contrato con ellos. Inseminación artificial. Soy dador”].

descomunales y “caballos flacos para tiempos ídem” (Sasturain 1993: 68) de Florencio Molina Campos van a abreviar en el costado más caricaturesco y risible de la figuración del hombre de campo; trastocando el modelo impuesto por el romanticismo de Della Valle y por las representaciones arquetípicas imbuidas de seriedad de Cesáreo Bernaldo de Quirós. “Autodidacta humorista en *La Razón*, expositor donde se suelen exponer las vacas... Molina Campos no fue un incomprendido ni pasó hambres frecuentes. Al contrario: desde el momento que esas CARICATURAS empezaron a ocupar su vida y su vocación, llegó el éxito” (Sasturain 1993: 68).

Su tema fue el gaucho y su entorno, pero no es solamente el tema en si lo importante, sino la agudeza con que interpretó la vida de los personajes y la originalidad de la expresión gráfica. El tratamiento de la forma y el color están fuera de toda comparación con los estereotipos visuales tanto del academicismo como del vanguardismo (Rollie y Moneta 1984: 15).



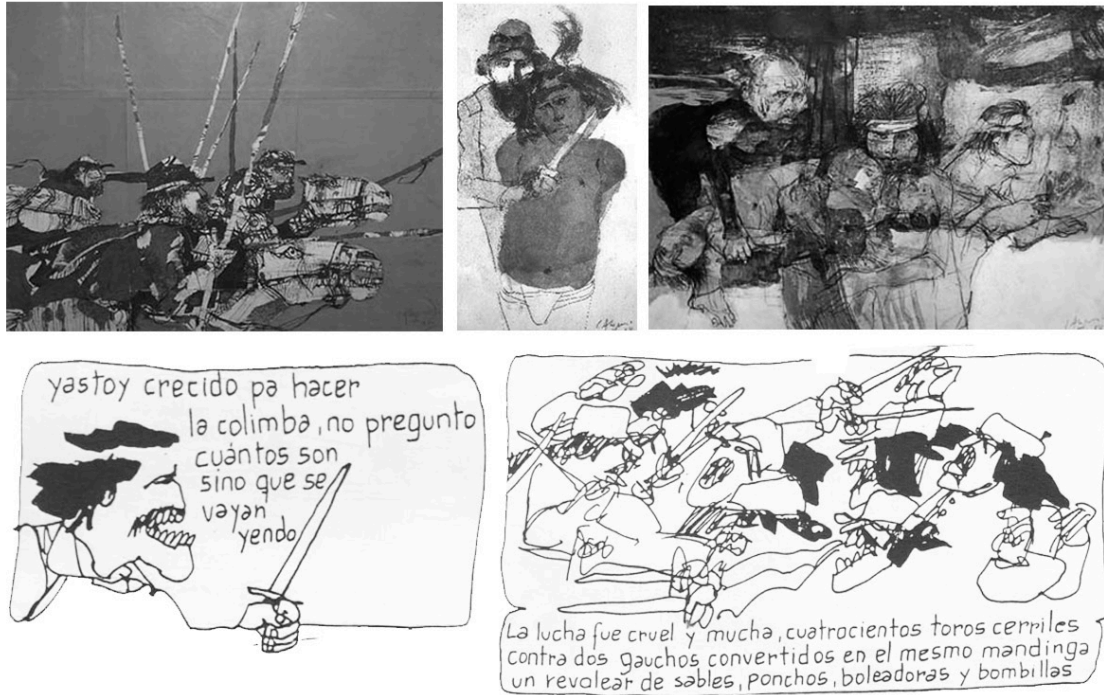
Gran parte de su obra fue producida para el mercado norteamericano, donde como Canaro o Gardel, también tuvo que disfrazarse de gaucho. Los motivos de Molina Campos, sin embargo, no abrevaron en las tramas de “lo gauchesco”. Salvo excepciones [por ejemplo la estampa “Date prieto” de 1937, reproducida en el Almanaque Alpargatas de septiembre de 1943 o “Soy del 5to y me aguanto” de 1939, reproducida en el Almanaque de Alpargatas de

enero de 1944] no hay violencia, no hay aventuras, sino cotidianidad: labores del hombre de campo, vida en la pulperías, paisajes, costumbres, tradiciones. No hay indios, ni malones, ni fronteras.



La creación en Buenos Aires de la editorial universitaria EUDEBA a fines de los años cincuenta en el marco del desarrollo de las actividades de extensión universitaria, tendientes a generar una mayor vinculación de la Universidad con los sectores populares, fue coronada por un extraordinario éxito de ventas. Entre 1959 y 1962 se vendieron más de 3.000.000 de ejemplares. Entre sus más grandes éxitos se encontró la edición en 1963 del *Martín Fierro* de José Hernández ilustrado por Juan José Castagnino –que agotó 15.000 ejemplares en tres días- y la publicación en 1965 de *La Guerra al Malón* del Comandante Manuel Prado ilustrado por Carlos Alonso. Particularmente este último pone a la violencia –casi ausente en las estampas de Molina Campos- en primer plano. “Alonso tuvo acceso al relato de comandante Prado, que ilustró con imágenes que configuran en sí mismas una lectura paralela de ese drama. Así, a través de sus tintas, registra las desventuras y la desmitificación de la guerra de fortines, que impulsó la civilización en nuestro país con métodos bárbaros” (Orgambide 2003: 48). En las páginas de *La guerra al malón* se cruzan los grandes íconos de la historia del arte como en la estampa “Malón al Malón” donde Van

Gogh sostiene un indio muerto y mira al espectador, o en “Una descarga” donde el fusilamiento de un grupo de indios se cruza con la serie de los fusilamientos de Goya. Tanto Alonso como Castagnino tenían además, como figuras públicas, una reconocida militancia política que no va a estar ausente en la apreciación de sus obras.



Ambos serían modelos para los primeros tanteos de Inodoro Pereyra hasta su estabilización y posterior domesticación en las páginas de *Clarín*. Dado que es allí donde Inodoro deviene cotidiano –y donde la violencia es dejada de lado- no será extraño que el gaucho se vuelva entonces más flaco, que sus dientes sean más pronunciados, sus ojos más saltones y que su nariz, cada vez más prominente, se vaya curvando a medida que pase el tiempo, asimilando la proporción, el trazo y el estilo de Molina Campos.

### 3.2.1.5 - El cine.

Entre 1968 y 1976 se producen más de diez películas de tema patriótico-gauchesco ambientadas, en su mayoría, en el siglo XIX<sup>141</sup>. Algunas de ellas, en orden cronológico, son:

---

<sup>141</sup> En 1915, el primer gran éxito cinematográfico argentino –referente para toda América Latina- había sido *Nobleza Gaucha*, dirigida por Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, con guión de José González Castillo. En su segundo estreno el largometraje empleaba citas del *Martín Fierro* de Hernández y del “Santos Vega” de Rafael Obligado con las que Castillo había tenido la idea de sustituir todas las leyendas explicativas, lo cual motivó, en parte, su enorme éxito.

*Don Segundo Sombra* (1969) de Manuel Antín, *Martín Fierro* (1968) de Leopoldo Torre Nilsson, *El destino* (1969) de Juan Battle Planas, *La frontera olvidada* (1970) de Juan Carlos Neyra, *Bajo el signo de la patria* (1970) de René Mugica, *Santos Vega* (1971) de Carlos Borcosque, *Juan Manuel de Rosas* (1971) de Manuel Antín, *Güemes: la tierra en armas* (1971) de Leopoldo Torre Nilsson, *Argentino hasta la muerte* (1971) de Fernando Ayala, *La revolución* (1973) de Raúl de la Torre, *La balada del regreso* (1973) de Oscar Barney Finn, *Yo maté a Facundo* (1974) de Hugo del Carril, *La vuelta de Martín Fierro* (1974) de Enrique Dawi, *Los hijos de Fierro* (1975 aunque no estrenada hasta 1983) de Fernando Solanas.

El primer episodio de *Inodoro Pereyra* se publica en diciembre de 1972, poco después se estrena el *Juan Moreira* de Leonardo Favio, el 24 de mayo de 1973. Las características del gaucho que el director pone en escena son muy similares a las que presenta el personaje de la historieta (y sus proyectos, según nuestra hipótesis de lectura, muy similares). De allí que, aunque la referencia explícita no aparezca sino hasta poco más de un año más tarde, uno de los fotogramas de la película (la imagen central del film, podríamos decir) se va a introducir subrepticamente en la historieta, en un contexto que nada tiene que ver con aquella. En el episodio “Hasta la hacienda baguala...” del número 50 de *Hortensia*, de febrero de 1974.



Izquierda: viñeta de “Hasta la hacienda baguala...” (Fontanarrosa 1998: 48). Centro: fotograma de Juan Moreira de Leonardo Favio en el momento en que pronuncia su frase memorable. Derecha: viñeta de “Con este sol...” (Fontanarrosa 1998: 49).

Poco después, en junio de ese mismo año se publica “...con este sol”, en el número 55 de *Hortensia*. En el primer cuadro es evocado el grito característico del personaje que había sido encarnado por Rodolfo Bebán. La alusión era tan explícita para los lectores que no hacía falta siquiera recuperar el apellido. Inodoro lo llama solamente “Juan” (denotando además una proximidad afectiva con el personaje). El episodio está construido sobre una serie de equívocos: “parece que me buscan por algo de una cinta” –dice Moreira e Inodoro responde con un calambour: “Alguna cinta pal pelo que le has dejau a alguna hembra. O

alguna hembra que has dejau encinta” y a continuación agrega: “cosas del Sétimo arte, dicen” con lo cual Inodoro replica: “¿Sétimo arte? Arte lobizón pa colmo”.

La misma imagen se utiliza entonces, dos veces, en la primera para denotar el efecto de la luz solar sobre un desierto seco y caluroso [El personaje, sentado sobre una cabeza de vaca, mira hacia arriba, con los ojos entrecerrados, deslumbrado por la luz solar. A su espalda, el sol lo invade todo, como una pelota de límites temblorosos que encandila también a los lectores]; en la segunda para reproducir el fotograma de una de últimas tomas del filme que a su vez repite y encadena ese final con la escena central, aquella en que la muerte viene a buscarlo [Moreira: “¿Ha de ser hoy? Hoy nomás...” La muerte: “Lueguito...” Moreira: “**Con este sol** [...] Es que no estoy preparado, ¿sabía? ¿Cómo morir con sol? Yo... yo creí que iba ha ser de noche. Yo te esperaba una noche”. La muerte: “Siempre es noche, m’hijito. Tan solo el chispazo de un yesquero es ese sol al que te querí aferrar... Todo es tan solo una noche inmensa, infinita en el gran todo. Ni sol, ni luz. Tan sólo una ilusión”]. Hacia el final, cuando se encuentra acorralado en el prostíbulo, va a repetir aquella línea memorable, levantando la cara al aire, como mirando un sol que se escurre por la pequeña ventana a la que está aferrado. Sólo entonces comienza a sonar el *leit motiv* del tema musical de la película [“A dónde irás con este sol” de Pocho Leyes y Luis María Serra] antes de proferir el grito característico [“¡Acá está Juan Moreira, mierda!” palabras que, como diría Borges, hay que escucharlas y no leerlas]. A partir de entonces “no habrá soldado que lo detenga en su búsqueda del sol. Que consiga o no consiga escaparse es lo de menos. Lo importante es llegar hasta allí agitado, correr mirando siempre el horizonte, pelear a cielo abierto, desangrarse parado” (Vieytes 2008: 12). Lo desconcertante es que la imagen de Inodoro, que también repite aquella línea, reestructurando su sentido [Moreira: “Me quieren meter en un galpón oscuro esos maulas” Pereyra: “en un galpón oscuro... con este sol”] es una copia casi idéntica de la del film. La imagen va a aparecer una vez más, y haciendo referencia explícita, en el comienzo de la larga saga “El escorpión resolana”. No han sido las primeras ni serán las últimas de una serie de “autoplágios” en los que incurrirá una y otra vez nuestro autor. Se trata de un hilo silencioso que va uniendo entre sí las diferentes partes de una obra inmensa y fragmentaria y que lo proyecta, en este caso hacia otros formatos, otras series, otras obras.

### 3.2.1.6 - El folklore.

Seis rasgos puede decirse que caracterizan el “paradigma clásico” del Folklore que se fue formando en la Argentina entre los años 1930 y 1950 (Díaz 2006). En primer lugar, la nacionalización de los géneros, por la cual un conjunto de músicas regionales pasan a constituir un sistema tornándose cada una de ellas, representante de “lo nacional” por

antonomasia. En segundo lugar, un cierto mito de origen por el cual “un conjunto limitado de tradiciones provincianas, recuperadas en el presente, se constituyen en representación de un momento primigenio, sede de valores, que se ha perdido por el avance de la modernidad” (Díaz 2006). En tercer lugar la cristalización de un tipo de lenguaje propio del folklore surgido a partir de la refundición de la representación literaria dominante de la lengua del gaucho, con el agregado de ciertos regionalismos que a su vez, pasan a ser partes de una lengua folklórica nacional. En cuarto lugar, la representación de paisajes, costumbres, fiestas populares y ceremonias como objetos privilegiados del discurso vernáculo en tanto se nos presentan como encarnación de aquél mito de origen. En quinto lugar “una estrategia de enunciación, tanto discursiva como musical, que consiste en la presentación del gaucho, del provinciano cantor como metonimia de la patria”. Y por último “una visión de la historia congelada en el siglo XIX, particularmente en las gestas protagonizadas por el gaucho: la guerra de la independencia, las guerras civiles, la guerra contra el indio” (Díaz 2006).

Las alusiones al folklore son sin duda las más frecuentes. Moldean, por así decirlo, el lenguaje de la voz en off narrativa que reproduce o imita los giros lingüísticos de los recitados festivaleros y la jerga nativista del cancionero popular<sup>142</sup>. No es menor el hecho de que la historieta lleve el epíteto burlesco de “poema telúrico”.

Así, en el episodio “Quirquinchos de argentinidad” leemos: “Cosmético y facial el rubicundo febo de la siesta inventaba zumbones y gorgojos sobre Inodoro Pereyra, «el renegau» abocado, para variar, a los menesteres menores de su vida vertebral y agraria” o en “Silencio y muerte de un mamboretá”: “Hoy quiero ser injusto porque me crece del mosto socavón y cereal, planetario y caudal, el duende churo, feroz, ecuménico y reptil de la protesta, me estruja... la índole rumorosa subversiva y torva de una jauría procaz incendiada de jejenes febriles y rabiosos”.

Inodoro Pereyra parodia entonces no a “la gauchesca” (el género que tuvo un lugar en la historia y la literatura argentina del siglo XIX) sino al discurso criollista de lo gauchesco: un universo de representaciones más o menos estereotipadas que componen el imaginario socio-discursivo de lo nacional por antonomasia hacia los años setenta, que había ido

---

<sup>142</sup> La presentación del Festival de Cosquín en 1961 había conjugado la tradición musical que había comenzado a difundirse a partir de los años cuarenta: conjuntos como Los Chalchaleros o Los Fronterizos, intérpretes como Atahualpa Yupanqui o Eduardo Falú, músicos como Gustavo "Cuchi" Leguizamón y poetas como Jaime Dávalos, Hamlet Lima Quintana o Armando Tejada Gómez, fundador del Movimiento Nuevo Cancionero.



cristalizando poco a poco, a través de los modelos propulsados primero por el folletín, luego, a través del teatro, por la radio y el cine, para ocupar su lugar finalmente entre la historieta y el cancionero popular. Los rasgos temáticos que componen este “transgénero” actualizan algunos de los modelos provenientes de la primitiva gauchesca, adosándole algunas características propias del nuevo siglo.

Antes de 1978, Inodoro no es todavía “tan argentino como la birome y el dulce de leche”. El humor – como hemos dicho – no hace sino poner en tensión todas estas imágenes. La parodia humorística, en este caso, no invierte los valores establecidos, criticando, por ejemplo, el espacio que ocupa el gaucho en esta construcción (para poner en su lugar valores más ciudadanos) o al revés, consolidando este imaginario a través de algunos chistes que sólo temporalmente se burlen de ella (como es el caso, por ejemplo, del indio *Patoruzú*).

### 3.2.2 Otras intermitencias

La serie de las aventuras de Inodoro Pereyra se abre con el episodio “Cuando se dice adiós” (en realidad el segundo en ser publicado). Aquél título remite, como hemos dicho a la zamba de Jaime Dávalos y Eduardo Falú. Lo que sigue, sin embargo, poco o nada tiene que ver con la letra de aquella, salvo por el hecho obvio de que se trata también de una despedida. Se instaura un efecto de reconocimiento, pero el significado de aquél efecto, por así decirlo, permanece en suspenso. Poco importa si los lectores saben o no cuál es el sentido de aquella frase en su contexto original. Poco importa, además, si reconocen su procedencia. Lo que vale, en este caso, es que se ha generado una expectativa respecto de la huella de una denominación preexistente. Se trata de una operación intertextual que llevada al extremo “llega a superar sus propias condiciones: una vez establecida como procedimiento sistemático [...] es decir, una vez que se logró inculcar cierto aprendizaje en el lector [...] *ya ni siquiera es necesario que exista, efectivamente, una denominación original de la que el título constituye una transformación*” (Verón 2004: 107). Esto que Verón dice aquí de los títulos de los semanarios burgueses, vale tanto más para los discursos humorísticos y cómicos.

Una de las pre-condiciones de lo irrisorio es, como hemos dicho antes, la inclusión del receptor en una cierta comunidad, la de aquellos que son capaces de reír con lo que cuenta el comediante. Los que “entienden” el chiste (“entender” es aquí tanto una operación intelectual como afectiva). Y por extensión, por supuesto, las de aquellos que quedan excluidos de dicha comunidad. El efecto de identificación es tanto más poderoso cuanto que se trata de grupos de individuos que comparten un afecto. Y todavía más para aquellos que, como en este caso, leen una revista en la soledad de sus cuartos. No es idéntico reír en el teatro o en una cena familiar frente al televisor, en un espacio donde las risas se



alimentan unas a otras mutuamente; que la risa que surge mientras lee por su cuenta de manera independiente, cualquier individuo aislado (un “sistema psíquico” aislado de otros “sistemas psíquicos” si se quiere utilizar la denominación de Verón 2013: 291-303). En este segundo caso, el efecto de inclusión es todavía más profundo y duradero, dado que se efectúa sobre personas cuya presencia física no condicionan al sujeto en ese momento. Aquí la risa es un *hecho cultural* más que *social* (aunque “hechos culturales” y “hechos sociales” nunca se encuentran separados en la realidad). La risa –por lo menos la que nos importa a nosotros– es siempre, al mismo tiempo, social y cultural. Pero si volvemos sobre la definición de **\*cultura** que desarrollamos en 1.1.3 recordaremos que lo propio de la cultura es ser *distribucional*, mientras que lo propio de una sociedad es ser *relacional*. La cultura tiene su lugar, en las mentes de distintos individuos aislados, simultáneamente. Aquí se apela, por lo pronto, directamente a una cultura.



Ahora bien, si nuestra hipótesis es correcta, no es necesario que, por lo menos en este caso, dichos individuos reconozcan específicamente la procedencia de la cita. Ni siquiera es más o menos gracioso. El efecto de sentido al que aquí se apela funciona de todas maneras. Incluso podría no haber tal referencia. El sintagma tendrá la apariencia de ser una transformación de algo ya conocido, aún cuando en realidad no lo sea. “Como se ve bien, el resultado es paradójico: como lector me digo «Debe de haber una película, un libro o algo, que yo he olvidado, de donde sacaron el título [la cita]» A partir del aprendizaje, el trabajo ideológico de una identificación que satisface a cierta cultura, ya puede hacerse solo,

sobre la base de un reconocimiento *por entero imaginario*” (Verón 2004: 107). Dicho de otra manera, en este segundo caso, *la parodia sería constitutiva del objeto parodiado*.

Volviendo al texto que estamos analizando, vemos que el procedimiento se repite casi en seguida, pero esta vez la cita proviene de un tango: “**tirao por la vida de errante bohemio Inodoro Pereyra, el renegau, dentró a la pulpería**” (el tango en cuestión es, por supuesto “Anclao en París” de Enrique Cadícamo, con música original de Guillermo Barbieri). En seguida tenemos una alusión, ya no una cita. “Se hizo un silencio puntiagudo como una chuzá y ajuera **el crespín yoraba** como si le hubieran pegau” dice el narrador omnisciente. La imagen corresponde esta vez al conjunto de leyendas sobre el pájaro conocido con ese nombre [*Tapera naevia*] cuya referencia directa puede encontrarse en las zambas “Trago de sombra”, también de Dávalos y Falú: “por los profundos sauzales / desangra llorando su canto el crespín” o de manera mucho más explícita en “Crespín crespín” de Oscar Segundo Carrizo “Cuando oyen al crespín / su suerte llorar / todos conmovidos lloran a la vez”. En los dos primeros casos, entonces, el efecto se reduce al juego de aplicar una denominación preexistente a un objeto que en principio le es ajeno. En el último hay una alteración, pero no sobre la denominación en si misma. La imagen “crespín llorando” queda intacta. Lo irrisorio viene después “... como si le hubieran pegau”.



De inmediato tenemos una nueva interferencia, esta vez del Martín Fierro: “**A mi no me asustan sombras ni bultos que se remaman**” dice Pereyra (hacia el final de La Vuelta: “Yo ya no busco peleas / las contiendas no me gustan, / pero ni sombras me asustan / ni bultos que se menean” vv. 4550). Y casi sin respiro, en boca de los soldados: “Entregate

Pereyra, **somos pocos pero bien montaos**” que remite al famoso “Cielo de los tupamaros” de Osiris Rodríguez Castillo (“Pa’ mí que los chapetones / ya nos cuentan redotaos / y es que no han cáido en que somos / pocos, pero bien montaos...”). La segunda es nuevamente, una cita literal. En la primera, sin embargo, hay una transformación irrisoria. Aquello que Genette reconocía como el caso prototípico de la parodia.

Inodoro responde con una nueva cita: “¡Ahijuna con la lobuna! **Los blancos e Villegas** ¡pero el hijo de mi tata no se rinde”. Se introduce entonces un nuevo elemento: la literatura de fronteras. Dichos blancos eran los caballos –y por metonimia sus jinetes- que habían sido robados por los indios al general Conrado Villegas en uno de los episodios más famosos de *La guerra al malón* del comandante Manuel Prado. El libro había sido recientemente editado por Eudeba en 1965, con dibujos de Carlos Alonso que como hemos dicho, era uno de los modelos gráficos que Fontanarrosa había adoptado en esta historieta.

Han sido sólo cuatro viñetas y cinco intertextos diferentes –seis contando el título: una zamba, un tango, el cielito de Osiris Castillo, una referencia al Martín Fierro, una alusión a la leyenda del crespín y otra a *La guerra al malón*. Hasta aquí el efecto que construye el texto de Fontanarrosa es el de una máquina paródica que actúa a velocidad vertiginosa, recolectando citas y alusiones procedentes de otras partes. No serán las únicas: un poco más adelante volveremos a encontrar otras dos del Martín Fierro, una alusión, con alteración, al refranero popular: “**no pregunto cuántos son sino que se vayan yendo**” (“no pregunto cuántos son sino que vayan saliendo” que son también dos versos de la milonga “No pregunto cuántos son” de Francisco Laino y Alberto Tavarozzi) y otra, casi literal, al tango “Uno” de Enrique Santos Discépolo (“La lucha fue cruel y mucha”).

Si a ello le sumamos las frecuentes alusiones a lo gauchesco que más o menos modificadas irrumpen en los parlamentos (“Ahijuna con la lobuna”, “el hijo de mi tata no se rinde”, “un cepo fortinero”, “los ojos zarcos”, “endiún repente”, etc) encontraremos que casi no hay cosa dicha aquí que no provenga de otro lado.

La aglomeración de estos elementos, tiene además un efecto irrisorio muy preciso. El mismo que es posible encontrar en la prosa de, por ejemplo, P.G. Wodehouse o Achille Campanile. Estos dos autores “tienen el merito de mostrarnos cómo el uso del lenguaje absolutamente determinado a la finalidad cómica no se da sólo insistiendo en la importancia de un factor único” –es decir no sólo atendiendo a la posibilidad de un remate cómico o un chiste- sino que es producto de un proceso de signo opuesto “que consiste en

desproveer de toda relevancia al conjunto lingüístico, reduciéndolo a mero hábito social, rumor de fondo de un vivir, asimismo insignificante” (Paduano y d’Angeli 2001: 22. Sobre Achille Campanile véase además Eco 1998). Es lo que hemos llamado antes, un gesto paródico puro que tal vez podría atribuirse a aquello que Freud llamaba “placer de disparatar”. No parece haber aquí otro sentido que el de vaciar de sentido al discurso, lo cual se logra no especulando sobre la importancia de uno u otro chiste, sobre el efecto gracioso de una u otra operación humorística, sino desplegándolos todos en conjunto y de manera casi simultánea<sup>143</sup>.

Ejemplos del mismo procedimiento hay muchos. Algunos fueron enumerados en el capítulo precedente. Así, en la que fuera realmente la primera historieta de Inodoro, “En las tolderías de Trafal”, publicada en el número 24 de *Hortensia*, la historia se compone casi exclusivamente de sucesos *ad hoc* que se suceden unos a otros sin demasiadas consecuencias al punto de que termina casi exactamente en el punto en el que comenzó (y con una imagen similar).

Lo que sucede a continuación, sin embargo, ya no puede incluirse en aquella categoría. En la mitad exacta del episodio, precedido por la locución adverbial “¡Mas endiún repente!” se produce un giro en la historia que altera asimismo el procedimiento. Un soldado de la partida se pasa del lado de Inodoro, reproduciendo humorísticamente uno de los sucesos centrales de *La Ida* del Martín Fierro, el momento en que el Sargento Cruz sale en defensa del bando contrario, aquél en que se enfrentan dos órdenes de legalidad opuestos. Los

---

<sup>143</sup> “Una de las formas más representativas de la risa contestataria de la razón es la utilización extremada del instrumento lingüístico en contra de la función social y pragmática que le es atribuida, la de su transparencia, y que puede definirse como la correspondencia biunívoca entre significante y significado que procede de la arbitrariedad del signo lingüístico [...] cuando en la risa no se puede rastrear ningún otro sentido o valor psíquico que el «placer de disparatar», entonces convendrá preguntarse si la impresión de gratuidad no derivará del hecho de que esté dándose un conflicto demasiado intenso como para ser percibido en la peculiaridad de las situaciones discursivas” (Paduano y D’Angeli 2001: 21). Es también este el efecto que provocan aquellos dibujos humorísticos (a veces cómicos) que reproducen multitudes, como el que encontramos en algunas tapas de la revista *Hortensia* (véanse por ejemplo los números 2, 3, 10, 17, 28 y 27, este último dibujado por Fontanarrosa y Crist) o en algunas historietas de Enrique Ventura y Miguel Angel Nieto –las incluidas, por ejemplo, en la serie *Es que van como locos* (Ventura y Nieto 1970). Este género tiene ilustres predecesores en las planchas dominicales de Outcault (*Hogan’s Alley*) o si queremos ser más osados, en la disposición de los elementos pictóricos que se dan en algunos cuadros de Hyeronimus Bosch y los dos Brueghel, o en ciertos grabados de William Hogarth.



Es también este el efecto que provocan aquellos dibujos humorísticos que reproducen multitudes [Arriba: Enrique Ventura y Miguel Angel Nieto, 1970. *Es que van como locos*. Centro: William Hogarth, 1822. "A midnight modern conversation". Abajo: Pieter Brueghel el viejo, 1562. "The fall of the rebel angels"]

límites, justamente, del género gauchesco:

“El primer límite del género es la ilegalidad popular. Por una parte la llamada «delincuencia campesina» [...] y, por la otra, correlativamente, la existencia de un doble sistema de justicia que diferencia ciudad y campo [...] la «delincuencia» del gaucho no es sino el *efecto de diferencia* entre los dos ordenamientos jurídicos y entre las aplicaciones diferenciales de uno de ellos, y responde a la necesidad de uso: de mano de obra para los hacendados y de soldados para el ejército” (Ludmer 2000: 22).

Si ha sido tantas veces comentado, y si ocupa el lugar de primero, habiendo sido en realidad el segundo, es justamente porque en este capítulo Fontanarrosa introduce lo que yo he llamado un “proyecto” en las aventuras de su gaucho de historietas. Ya no se tratará de ahora en más, del simple gesto paródico que se complace en recrear el absurdo del discurso –de éste o de cualquier discurso. A partir de aquí se introduce un sentido que apunta en la dirección contraria (o casi). Veamos hacia dónde.

### 3.2.3 Sobre lo popular.

Tradicionalmente el género gauchesco ha sido definido como un uso letrado de la cultura popular. Pero ¿qué es aquí lo popular? “Cuando decimos «popular» en la literatura gauchesca nos referimos a la cultura campesina, folklórica, de los sectores subalternos y marginales como el gaucho; esta cultura debe diferenciarse rigurosamente de la cultura popular urbana o de la «cultura popular» como cultura de masas” (Ludmer 2000: 18 en nota al pie). Nuestra hipótesis nos impone, entonces, indagar si es posible plantear una continuidad entre aquella apropiación letrada de la cultura popular que se encuentra en el seno de la gauchesca, a través una posible re-apropiación de lo popular (y también de la cultura letrada) en la obra de Fontanarrosa; teniendo en cuenta que además ha transcurrido poco más de un siglo desde el fin de aquella gauchesca. El momento político en que surge la historieta, por otro lado, nos obliga a pensar en la polisemia del término “popular”, donde se encuentran también aquellos sentidos que quedaban excluidos en la definición de la gauchesca de Ludmer: la de lo popular como masivo, la de lo popular como aquella cultura que es producida por dichas clases y la de lo popular como aquél tipo de cultura que aunque no ha sido producida en el seno de las clases subalternas, circula, es leída y recibida por éstas.

“La literatura” –dice Ludmer- “cuando trabaja a dos voces, con las dos culturas, las politiza de un modo inmediato. Funde lo político y lo cultural porque funde los lenguajes con

relaciones de poder” (Ludmer 2000: 11). Tal vez podamos decir lo mismo de la historieta, toda vez que en su interior se produce el cruce de múltiples discursos, como hemos visto, que constituye un mapa cultural decididamente complejo.



¿Qué tipo de despedida, entonces, vamos a encontrar hacia el final de “Cuando se dice adiós” este episodio que sin ser el primero, inaugura sin embargo la serie? Por empezar, aquél trasunto del Sargento Cruz reproduce en prosa—sin chiste— los respectivos versos del Martín Fierro: “Alto, maulas, así no se mata a un valiente” (Y dijo: ¡Cruz no consiente / Que se cometa el delito / De matar así un valiente!)” y tras la consiguiente masacre ofrece a Inodoro la posibilidad de huir a las tolderías. La respuesta es conocida: “¿Sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original”. El cambio es considerable, porque aquí sí importa —y mucho— que los lectores reconozcan la procedencia de la cita. Sólo entonces podrán reponer el sentido cómico de lo que dice Inodoro y también cualquier otro sentido. No se trata ya por lo tanto, de un mero murmullo de fondo.

Dice Néstor García Canclini:

Inodoro se halla en una situación semejante a la de Martín Fierro al encontrarse con un grupo de soldados, de la que lo salva un equivalente de Cruz y lo invita a huir juntos a las tolderías. Inodoro rechaza el ofrecimiento argumentando: «A esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original». La historieta del autor introduce la preocupación del arte por la innovación en la cultura masiva y, al mismo tiempo, la réplica de Inodoro sugiere que la historia cambió y que no es posible repetir a Martín Fierro

(García Canclini 1990: 340).

Pero yo creo que Canclini le cree demasiado al propio Inodoro. No me parece que se trate aquí, ni en ningún otro lado, de la preocupación del arte por la innovación, introducida subrepticamente por Fontanarrosa en la cultura masiva. Creo que se trata en cambio, de no repetir el final de la gauchesca, que es a su vez el comienzo del discurso criollista que vino después. Creo que se puede leer esta escena en el sentido opuesto: se trata de volver una y otra vez sobre los pasos de aquella gauchesca, para hacer, ahora sí, otra cosa. Una suerte de “nueva gauchesca”.

Es éste un punto crucial en el análisis de los discursos irrisorios dado que la replica de Inodoro es, antes que nada, un chiste. Y así debe ser leído por lo tanto. Que sea un chiste no nos impide, sin embargo, pensar qué lectura política “seria” podemos extraer de él. Nuestra hipótesis aquí y más allá, es que el proyecto que Fontanarrosa inaugura en este episodio, explícita o implícitamente, consciente o inconscientemente, de forma intencional o no, es el de recuperar una voz –que ya no es la del gaucho, sino la de las clases subalternas- no para decir todo lo que ella es, sino por el contrario, para decir lo que no es, y hacer surgir, en este vacío, el momento político de una nueva apropiación. La estrategia propia del modo humorístico, entonces, no será la de decir “yo no soy eso” sino la de jugar, exactamente, a serlo. Habremos de volver sobre estas ideas, en varias oportunidades más<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> En su “Anotación al 23 de agosto de 1944” publicado por primera vez en el número 120 de Sur, poco después del acontecimiento al que la fecha alude: la liberación de París por parte de las tropas aliadas, Borges presenta uno de los tantos corolarios de una de las ideas más fecundas de su producción: aquella que plasma en la “Historia del guerrero y la cautiva” o en la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. A saber: el desmontaje de la pareja Civilización y Barbarie, que encarna en la fascinación por las culturas subalternas; el gaucho, el bárbaro, el otro. Pero en esta Anotación, ese otro aparece asimilado al nazismo. Lo temprano de la fecha no exculpa a Borges de la comparación políticamente molesta y éticamente perturbadora: “Para los europeos y americanos, hay un orden - un sólo orden- posible: el que antes llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura del Occidente. Ser nazi (**jugar a la barbarie energética, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja**) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral. El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. Es inhabitable; los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie, **en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe**” (Borges [1952] 1989: 106). Volveremos sobre este punto en 3.4.3.



### 3.2.4 - Otra Coda.

En una entrevista publicada en *Clarín, Cultura y Nación* el 5 de abril de 1973 Leónidas Lamborghini se explaya sobre aquello que en varias oportunidades había llamado el “gauchesco urbano”: “Soy perfectamente consciente del malentendido que se plantea cuando uno habla de lo gauchesco” –aclara- “especialmente si uno esboza la posibilidad de una continuidad, de una **transustanciación** a nuestros días, pero aún dentro del gauchesco”. Hay quienes siguen pensando, continúa: “que el *Fausto* de Estanislao del Campo es una obra menor y opuesto al *Martín Fierro*, cuando en realidad le es complementaria. El tema de *Fausto* es el choque de dos culturas, la europea y la americana. No surge de ella que el gaucho sea ridiculizado en detrimento de lo europeo. Sucede más bien lo contrario”.

Lamborghini había sido, antes y después, uno de los primeros –y el más insistente- en reconocer la virtud humorística y cómica de los poetas gauchescos. “La connotación folclórica que sobrelleva la poesía gauchesca [...] contribuye a una lectura fosilizada que desplaza el foco, a saber, que la poesía gauchesca de Hidalgo y sus émulos es, ante todo, poesía. Una relectura que se centrara en esta cuestión pondría su atención en lo que termina por darle forma: la risa, un elemento que hace a su estética (que es también una política) y le proporciona su rasgo característico y su aura” (Lamborghini 2008: 13-14).

La posibilidad de un “gauchesco urbano” o de un “Martín Fierro urbano” no se traduce en un sistema de equivalencias “de tipo socio-político (masas gauchas marginadas-masas obreras proscriptas), sino, como siempre, en la forma”. La cuestión se reduce a “saber manejar lo contrapuntístico, asimilar lo irónico, lo paródico y payasesco [...] Y luego esto otro: la marginalidad y su búsqueda desesperada de una salida a través de un lenguaje posible”. Como ejemplos de esta búsqueda en literatura de su época menciona *La obsesión del espacio* de Ricardo Zelarayan, la obra de Juan Gelman, y *El Fiord* de su hermano Osvaldo. Y agrega: “la continuidad ya es un hecho”.

Podría haber mencionado también a Inodoro Pereyra.

### 3.3 DEL POLICIAL NEGRO A BOOGIE EL ACEITOSO.

Un poco antes de *Inodoro Pereyra*, en el número 21 de *Hortensia*, Fontanarrosa había publicado su primera historieta anunciándola como parte de una serie inexistente: “Los personajes torturados del cine”. Hasta entonces sólo había editado en esa revista algunos chistes a los que se sumarían desde ese momento toda una saga de parodias basadas principalmente en películas de Hollywood [la mayoría bélicas y con el acento puesto en la violencia: “Marejada de metralla”, sobre la guerra de Vietnam; “Terror espantoso”, que reproduce el género de los filmes con toma de rehenes; “Pisango no quiere lolas”, obvio trasunto del *spaghetti western Django*; “Johnny fue a la guerra”, otra sobre cine bélico, etc.]. Se trataba de un procedimiento bastante común en las revistas humorísticas de aquella época. Después del discurso periodístico, el cine y la televisión eran las fuentes más frecuentadas por los discursos irrisorios y uno de sus principales referentes<sup>145</sup>.

Aquella primera historia se presentaba siguiendo el formato de los radioteatros y las series televisivas: “Hoy presentamos: Boogie el aceitoso by Fontanarrosa”. Se hacía así explícita referencia a la película *Dirty Harry* de Don Siegel estrenada un año antes, primera de la serie del Inspector Callahan. Luego de este primer episodio –pleno de acción y con muy poco diálogo-, Boogie no reaparece sino hasta el número 27 en enero de 1973 (ya anunciado como “Fontanarrosa’s pictures”). En este segundo capítulo, Boogie va a terapia. “¿Por qué lo llaman «el aceitoso», Boogie?” –pregunta el desprevenido psicoanalista. Como toda respuesta recibe un disparo. “¡Boogie! ¿Qué has hecho? ¡Con lo barato que nos cobrabal!” replica su acompañante “Era una pregunta policial, Mary”. Se inauguraba así la segunda serie más famosa de Fontanarrosa.

Esa pregunta sin respuesta admite ser dirigida en dos direcciones. Repite, por un lado, la que el inspector Chico Gonzalez (Reni Santoni) le hace a Harry Callahan (Clint Eastwood) al comienzo del film: “¿Por qué te llaman Harry el sucio?” [Why did they call you dirty Harry?] La replica inmediata de De Georgio: “Así es nuestro Harry, no tiene favoritismos. Harry odia a todos por igual. Ingleses, irlandeses, judíos, negros, blancos, japoneses, chinos. Tú elige.” [That's one thing about our Harry, he doesn't play any favorites. Harry hates everybody Limeys, Micks, Hebs, Niggers, Honkies, Fat Daigoes, Chinks, you name it.]

---

<sup>145</sup> Citemos a manera de ejemplo “24 Hs en la vida de Jon Güaine” de Alberto Cognini (*Hortensia* n° 2); la serie *Grandes momentos de la tele* cuyo primer capítulo se publica en el número 10, con guión y dibujos de Cognini, al que le siguen “Los injunables” [por *Los intocables*] de Crist (*Hortensia* n° 11); “Confites” también de Crist (*Hortensia* n° 12); “Grandes colas del cine” de Cognini (*Hortensia* n° 20) “Música en Impunidad” también de Cognini con dibujos de Gimenez (*Hortensia* n° 23); etc.



también puede ser rastreada en Boogie [Por ejemplo en “Black is Black” un miembro del Ku Klux Klan dice: “No me negará que le gustaría ver quemar a un negro”. Boogie: “No me resulta imprescindible que sea un negro. No creo que convenga sectorizar el odio” (Fontanarrosa 1999: 75). O en “Un derecho de todos”, un tal Eddie afirma: “Odia usted a las mujeres, amigo” y él responde: “No te equivoques renacuajo. Reservo el odio para cosas más importantes” (Fontanarrosa 1999: 96)] no es sin embargo, la que prevalece, dado que la película se ocupa de darnos al final otras respuestas. Volveremos sobre ello casi en seguida en 3.3.2



La pregunta puede ponerse en consonancia además con la replica que un poco antes (en el número 26 de *Hortensia*) le ha gritado Inodoro a Soledad Mendieta Paz Gainza, la hija del patrón [Soledad: “¡Sepa que soy una Mendieta Paz Gainza!” Inodoro: “Y yo soy Inodoro Pereyra. Pereyra por parte de mi santa mama... Inodoro por mi tata quera sanitario!”] o por aquella otra que poco tiempo después servirá de respuesta al primer encuentro entre Inodoro y Eulogia [Eulogia: “¿Por qué lo yaman el renegau, Inodoro”. Inodoro: “Porque de gurí hacía renegar mucho a mi tata” dicho lo cual agrega “no es hora pa revisionismo, vamos pa mi rancho”]. Por eso no es extraño que mientras éste se define como “Poema telúrico” aquél aparezca subtítulo como “Fontanarrosa’s Pictures”. Y mientras que el primero hará desfilar por sus páginas todas las reminiscencias posibles del imaginario socio-discursivo de lo nacional, el segundo replicará un sistema de imágenes explícitamente ancladas en el paradigma cultural norteamericano. A este paradigma volverá otras veces en Sperman (el superfecundo hombre del sexo de hierro) y de manera todavía más mordaz en aquella historieta titulada “Han vuelto los días felices” (publicada en el número 2 de *Fierro*).

También Boogie, por lo tanto, pone en escena en sus primeras historias, un gesto puramente paródico cuyo propósito no parece ser otro que el de desestabilizar el lenguaje, a través de un humor negro descarnado. Casi en seguida se vuelca hacia otro “proyecto” que es a la vez opuesto y perfectamente complementario al de Inodoro Pereyra: el de

explorar de forma despiadada cada recoveco de aquél imaginario. De allí la negativa, en uno, a exhibir su pasado y en otro, en cambio a inventarse un pasado cada vez que tiene oportunidad<sup>146</sup>.

Este itinerario se inicia además en Boogie a través de un género que es también un transgénero, uno de los que más transformaciones y transposiciones ha sufrido a lo largo del siglo XX, el policial negro o *hardboiled*.

Surgido a lo largo de la segunda década del siglo XX en los Estados Unidos, en el seno de las *pulp magazines* (así llamadas porque eran realizadas con papel de pulpa) el género había tenido su punto de inicio con la publicación en 1929 de la novela *Red harvest* (*Cosecha roja*) de Dashiell Hammett, habitual colaborador de la revista *Black Mask*. El año siguiente es el año de la consagración del detective Sam Spade, en *The Maltese Falcon* del mismo Hammett. A Sam Spade le sucederán el Philip Marlowe de Raymond Chandler, el Nero Wolfe de Rex Stout, el Mike Shayne de Brett Halliday y el Mike Hammer de Mickey Spillane (aquél en quien, como veremos, se basa Fontanarrosa para crear el personaje de Jeremy “Manopla” Stuart, protagonista de “Sobre la podrida pista”).

En 1941 se estrena la versión definitiva de *The Maltese Falcon*, dirigida por John Huston, con Humphrey Bogart y Mary Astor en los roles protagónicos (antes se habían producido dos transposiciones de la misma novela, una en 1931, dirigida por Roy del Ruth y la siguiente en 1936 dirigida por William Dieterle, con Bette Davis como protagonista). La película de Huston será al cine lo que la novela de Hammett a la literatura: marca un punto de inflexión en una serie que se bifurcará más adelante en las Spy Thriller Movies, Gangsters

---

<sup>146</sup>Véase por ejemplo el episodio “Pasteles de nata con fresas” donde Boogie le dispara a una antigua vecina de su madre que le recuerda su infancia y agrega: “sabía demasiado”. En este sentido también puede leerse el hecho de que la serie carezca en absoluto de personajes secundarios. Boogie está siempre sólo (véase 3.3.2). Por el contrario, Inodoro no vacilará en atribuirse una historia personal, familiar, generacional, cada vez que tenga ocasión. Por ejemplo en “El peludo incandescente” (Fontanarrosa 1998: 51) ante la pregunta “¿Cuánto quiere por el rancho, amigo Inodoro?” realizada por dos hombres de Buenos Aires que pretenden comprarlo para poner una peña, Inodoro responde: “Nooo... No venga a tasarme el rancho con ojos de forastero porque no es como aparenta sino como yo lo siento [por la canción “Como yo lo siento” de José Larralde “No venga a tasarme el campo / con ojos de forastero / porque no es como aparenta / sino como yo lo siento”] a este rancho de adobe visto lo he levantau yo mesmo con esta mismas manos gauchas que enterraron a mi agüelo cuando lo desnucaron de un tejazo jugando al sapo, estas mismas manos guachas de caricias, rigoreadas por la ortiga maula y la tucura saltona” etc.

Movies, Vigilante Movies, Neo-Noir, etc. El género negro, como no podía ser de otra manera, se prolongará además en historietas (entre otras el *Dick Tracy* de Chester Gould, surgido en 1931)<sup>147</sup> y programas radiales.

En su introducción a *Cinco relatos de la serie negra*, Ricardo Piglia afirmaba que era muy difícil, dado su carácter híbrido, explicar exactamente qué era la serie negra, pero que sí se podía en cambio decir lo que no era: una narración policial clásica con enigma (Piglia 1979). Entre sus precursores se encontraban, además de la novela policial clásica, las páginas de crímenes de los periódicos de la época y la novela de Cowboys del siglo anterior: “no pudo haber novela negra (de Hammett en adelante) sin la literatura romántica y de acción de los autores decimonónicos del llamado *Far West* [Francis Bret Harte, entre otros]” (Giardinelli 2013: 27). Esta última, particularmente, adoptaba en una de sus vertientes la brutalidad y la violencia como una forma realista de expresión. El policial norteamericano oscilará, por lo tanto, entre el relato periodístico y la novela de enigma.

Según Žižek, lo que caracteriza a la novela policial dura es que en ella el detective pierde la distancia que le permitía “analizar la escena falsa y disolver su encanto”. Se convierte entonces en “un héroe activo enfrentado a un mundo caótico y corrupto, y cuanto más interviene, más involucrado queda en sus caminos perversos” (Žižek 2010: 105-106). No parece haber aquí otro criterio de verdad que la propia experiencia “el investigador se lanza ciegamente al encuentro de los hechos, se deja llevar por lo acontecimientos y su investigación produce, fatalmente nuevos crímenes” (Piglia 1986: 60).

El detective clásico ocupaba una posición de permanente exterioridad.<sup>148</sup> Por eso no

---

<sup>147</sup> Motivado por el éxito de *Dick Tracy* en el *The Chicago Tribune*, William Randolph Hearst, su rival, mandó encargar rápidamente la creación de una historieta con detective duro, llamó para ello al mismísimo Dashiell Hammett como guionista y a Alex Raymond, creador de Flash Gordon, como dibujante. Surge así *Secret Agent X-9*, cuyo primer episodio vio la luz en 1934. Lamentablemente, la dupla Hammett-Raymond no prosperó, el escritor abandonó la tira luego de cuatro episodios. La serie, sin embargo, se seguiría publicando hasta 1996.

<sup>148</sup> Esta posición es llevada al absurdo en *Seis problemas para Don Isidro Parodi* del Bustos Domecq de Borges y Bioy, donde el detective se encuentran encerrado en una penitenciaría desde la cual resuelve los enigmas sin moverse. Como se ve aquí también, el protagonista puede resolver los problemas de otros, pero no los propios. En la más exitosa réplica del policial clásico en tiempos actuales, la serie *House M.D.* (2004-2012), esta es también la pretensión de Gregory House: llevar a cabo el diagnóstico, descubrir el enigma (la enfermedad) sin tener contacto con el paciente, a través de su personal. La serie, desde el primer capítulo al último, es la historia de esta imposibilidad. Casi

resultaba extraño que aceptara gustoso su pago, la recompensa por sus servicios que le permitía permanecer al margen<sup>149</sup>. El detective duro, en cambio, desdeña el dinero y eso es porque se encuentra desde el principio atrapado en el “circuito libidinal de la deuda (simbólica) y su rescate” (Žižek 2010: 106). Por eso las novelas duras son narradas en general en primera persona. “En virtud de su decisión inicial de aceptar un caso, el detective duro queda mezclado en una serie de acontecimientos que es incapaz de dominar; de pronto resulta evidente que le han tomado el pelo [...] la verdad a la que intenta llegar no es sólo un desafío a su razonamiento, sino que también le concierne éticamente” (Žižek 2010: 109). En definitiva: amenaza su identidad como sujeto. El caso paradigmático es el ethos vengativo que se apodera de Mike Hammer, en las novelas de Mickey Spillane [*I, the jury* (1947), llevada al cine en 1953 bajo la dirección de Harry Essex (y al comic en 1954 pero con mucho menor repercusión); le siguieron *My gun is quick* (1950), *Vengeance is mine* (1950), *One lonely night* (1951), *The big kill* (1951), *Kiss me, deadly* (1952), etc.]. Que será nuestro punto de partida.

En lo que sigue, por lo tanto, nos ocuparemos de rastrear las huellas que el policial negro ha dejado impresas en “Sobre la podrida pista”, una nouvelle incluida en *Fontanarrosa se la cuenta* (libro del que más tarde derivó *Los trenes matan a los autos*) que toma como referencia ineludible la primera novela de la serie de Mike Hammer; para luego pasar al análisis de la

---

casi una constatación de que el policial clásico es ya hoy en día imposible, aunque siga siendo un juego fascinante.

<sup>149</sup> Así lo explica Lacan a propósito de Dupin, quien en “La carta robada” sólo está dispuesto a entregar el documento recuperado al prefecto a cambio de una recompensa de 50.000 francos “bien puede usted llenarme un cheque por la suma mencionada. Cuando lo haya firmado le entregaré la carta” –dice. Lacan explica: “desde el momento en que él recibe su paga, se ha salido del juego. No sólo porque le entrega la carta a otro, sino porque sus motivos son claros para todos: tiene su dinero, el resto ya no le preocupa [...] Todos saben que el dinero no sólo paga las cosas, sino que los precios que, en nuestra cultura, se calculan en el fondo de roca, tienen la función de neutralizar algo infinitamente más peligroso que el pago en dinero, a saber: deberle algo a alguien” (Lacan 1986). El detective del policial duro, por principio, le “debe algo a alguien” desde antes incluso de que el crimen se haya cometido. Debe decirse que el ensayo de Piglia va en un sentido inverso: “el que representa la ley sólo está motivado por el interés y recibe un sueldo (mientras que en la novela de intriga el detective es generalmente un aficionado que se ofrece «desinteresadamente» a descifrar el enigma)” (Piglia 1986: 61-62). Podemos salvar la contradicción pensando que en la primera el detective es un “profesional” que trabaja de resolver crímenes –y por ende cobra por ello- pero que al final rechaza sus honorarios. Al revés, Dupin, y sus descendientes, no son profesionales pero aceptan gustosamente la recompensa que se les ofrece.

transposición paródica en *Boogie* –donde el cine, por así decirlo, tiene mucho más importancia que la literatura. *Boogie* no sólo va a parodiar -partiendo de *Dirty Harry*- el universo del cine y la novela dura, sino que además, va a ser notoriamente sensible a los cambios que el género irá sufriendo con el paso de los años. Finalmente dedicaremos algunas páginas al pasaje de una serie adyacente a la del *hardboiled* -la literatura y el cine de espionaje- en una de las obras maestras de la historieta Argentina.

### 3.3.1 Sobre la podrida pista

“La parodia” –afirma Saccomanno- comienza en la narrativa de Fontanarrosa “quizá en «Sobre la podrida pista», una *nouvelle* de los ‘70, que caricaturizaba los relatos más burdos de la serie negra, los de Mickey Spillane o Brett Halliday en sus abominables traducciones mexicanas o españolas” (Sacomanno 2005). Este relato, firmado por un tal Joseph Arcangelo, apareció por primera vez en el libro *Fontanarrosa se la cuenta*, en 1973, con una portada falsa que evocaba las tapas de la colección Serie Negra de la editorial Tiempo Contemporáneo, dirigida por Ricardo Piglia entre 1969 y 1976 (Véase Demaría 2004). En el número 6 de aquella colección se incluía el libro de relatos *El simple arte de matar* de Raymond Chandler en cuyo estudio final el autor daba cátedra sobre el nuevo género en ascenso. “El detective de esa clase de relatos” –decía- “debe ser un hombre completo y un hombre común, y al mismo tiempo un hombre extraordinario. [...] un hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo, y por cierto que sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de este mundo, y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo” dado que él “es el protagonista [por lo tanto] lo es todo” (Chandler [1950] 2014)<sup>150</sup>.

*Fontanarrosa se la cuenta* es, pese a su título, uno de los libros más inquietantes de

---

<sup>150</sup> Chandler diferencia entre escritores policiales británicos, quienes tienen “demasiada poca conciencia de lo que sucede en el mundo” y los “realistas” que se lanzan a escribir “sobre un mundo en el que los pistoleros pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, en el que los hoteles, casas de apartamentos y célebres restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regentando burdeles; en el que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla, y en el que ese hombre simpático que vive dos puertas más allá, en el mismo piso, es el jefe de una banda de controladores de apuestas; un mundo en el que un juez con una bodega repleta de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de un litro en el bolsillo [...] en el que ninguno puede caminar tranquilo por una calle oscura, porque la ley y el orden son cosas sobre las cuales hablamos, pero que nos abstenemos de practicar [...] No es un mundo muy fragante, pero es el mundo en el que vivimos” (Chandler [1950] 2014).



Fontanarrosa. “Un libro negro, durísimo, lleno de una violencia menos festiva –pese a la mueca- que la de Boogie” (Sasturain 1993: 96). Su carácter oscuro era reafirmado en la ilustración de la tapa que evocaba uno de sus cuentos más extraños “Ismael sangraba” (Ver 4.3.1). Esa tapa no se va a repetir en las ediciones de De la Flor o Planeta. La de Calicanto, sin embargo (1977) ya con el título de *Los trenes matan a los autos*, respeta en algo el espíritu de la primera al mostrar a un hombre de rodillas, recientemente decapitado, mientras un segundo limpia la espada con la que acaba de cortarle la cabeza.

Tampoco se va a repetir el texto de contratapa, firmado por el mismo Joseph Arcangelo al que en el interior del libro se le atribuía “Sobre la podrida pista”, en un juego de reenvíos que se va a perder en las ediciones subsiguientes [Joseph Arcangelo reseña un libro en el que se nos cuenta que Joseph Arcangelo ha muerto]: “Fontanarrosa propone una particular introspección telúrica, una sofocante calistenia de símbolos y, ¿por qué no decirlo?, un hipertenso, sensitivo, desdoroso y tangible proceso de galvanizado mecanismo vital”.



El estilo de aquél párrafo era similar a los pequeños testimonios que en el interior del libro le dedicaban a la *novelle* de Arcangelo un tal Walter Fergusson, del Evening Post [“Joseph Arcangelo, por su tenaz manejo de la sintaxis y un ortopédico dominio de la didascalia podría, fácilmente, encaramarse junto a Tennessee Williams, Joyce y Carlos Marx. Pero, no obstante, reflejar el descarnado y cotidiano mundo que lo rodeaba, o bien lo oprimía, en un género considerado secundario, con la satánica precisión de una aguja hipodérmica y la conmovedora dignidad de una jaqueada rata almizclera”], el Times, el Saturday Post, el Ebony [“una fatigosa praxis de violencia congénita propone al lector de *Sobre la podrida pista* la más irreflexiva, catódica, agobiante, visceral y despiadada excursión de la mente por los redaños mismos de la hermenéutica”] y hasta el mismísimo Henry Kissinger: “...cuando leí *Sobre la podrida pista* y me sorprendí sollozando como un chicuelo, comprendí absorto que debíamos rever toda nuestra política petrolera en Medio Oriente”. Esta intromisión

absurda de la serie de la política va a tener su explicación un poco más adelante.

Se incluía además una falsa página de legales, en la que era posible informarse de que el supuesto título original era *A light lince in the nape of the neck*, que la traducción le pertenecía a Ernie Pike [el famoso personaje de Oesterheld] y que la tapa había sido diseñada por Linda McCartney.

La biografía de Joseph Arcangelo es tan sórdida como sus novelas. Comenzando (o mejor dicho, terminando) por su muerte “víctima de un furtivo ataque de eufemismo en una sórdida pensión de Detroit”. No es de extrañar que el “eufemismo” haya matado a quien ha sido capaz de crear al personaje de Thomas Egg “el melancólico descuartizador de los muelles de Boston” o escribir el libro *La gastroenteritis faltó a la cita* por el cual había recibido el premio “La jeringa de Neón”, luego de haber sobrevivido, entre otras cosas, “a la golpiza que le había propinado una prostituta húngara”.

Joseph Arcangelo parece ser, además, un hombre “de paso”. Como más adelante Best Seller, protagonista de la novela que llevará su nombre, el novelista deambula por todas partes. Ha nacido “en la sentina de un buque petrolero holandés”, ha publicado su primer cuento en un reformatorio (lugar de paso), ha trabajado en una gasolinera (otro lugar de paso), ha viajado a Polonia sin que se conocieran los motivos, ha sido expulsado de Dallas “por orinar sobre el busto del general Grant”, ha recibido el premio “La jeringa de neón” estando internado en una clínica (tercer lugar de paso). Y aunque su historia personal incluye países como Polonia, Holanda y Hungría, la cartografía que abarca en su recorrido es mucho más precisa: Jacksonville, Denver, Memphis, Portland, Norfolk, Boston, Dallas, Seattle, Detroit. Es decir, el vasto territorio de los Estados Unidos de Sur a Norte y de Este a Oeste.

Todo es sencillamente brutal en “Sobre la podrida pista”. Adjetivos como “podrido”, “sucio”, “estropajoso”, “hediondo”, “inmundo”, “pringosa”, “miserable” abundan por aquí y por allá. Jeremy “Manopla” Stuart, su protagonista, ha estrangulado su primer canario a los catorce años y entre otras cosas se destaca por el uso de la “manopla” sobre los detenidos o por sus habilidades como desollador: “El mismo comisario Forrester le había dicho una vez, viendo a Stuart desollar vivo a un traficante de drogas: «Tú, muchacho, llegarás a jefe del FBI»” (Fontanarrosa 2013b: 114). Sus mandíbulas crujen “como una mezcladora de cemento portland” y es capaz de descargar “un espantoso puñetazo entre los dos ojos” de una presunta anciana [“una enjuta y miserable vieja de gesto maligno”] de la que luego se revelará que es en realidad el padre travestido de su compañero.

En definitiva, parece ser como si Fontanarrosa tomara al pie de la letra aquello que poco antes había dictaminado en el cuento “Los nombres”, incluido en el mismo libro:

Porque también la cosa está en los nombres, en cómo suenen, en las palabras, pero más, más en los nombres porque se puede estar transmitiendo agarrado al micrófono con las dos manos, casi pegado el fierro a la boca, y la camisa abierta, transpirada y abierta, [...] y ahí valen los nombres, tienen que venir de abajo, carraspeados, desde el fondo mismo del esternón, tienen que llegar como un jadeo, lastimarte, tienen que ser llenos, digamos macizos, nutridos, eso, nutridos. Tienen que llenar la boca, atragantarla, que se los pueda masticar, escupir (Fontanarrosa 2013b: 65).

Quien así habla es un relator de fútbol que se pronuncia de este modo sobre la importancia de los nombres de los jugadores. El acento va a estar puesto sobre el sonido: “Roque Marrapodi [...] nombre para reventarse las venas del cuello [...] y gritar sintiendo la garganta afiebrada de flema volóooo Marrapodi, medio arrastrando entre los dientes y la lengua la doble erre porque ya el flaco con el fulbo bajo el brazo va a buscar la gorra que quedó en el otro palo” (Fontanarrosa 2013b: 65-66). De lo cual puede deducirse que Fontanarrosa, aquí y más allá, escribe como dibuja o dibuja como escribe. Lo que se intenta decir en este pequeño monólogo que hace las veces de manifiesto es que la distancia entre las palabras y las cosas (“la cosa” está en los nombres –dice- “también”) no es tan simple como parece, que el nombre no es un mero añadido a la cosa, sino que muchas veces desde su sonoridad impone una conducta, una praxis, un sentido:

¿Cómo puede haber un arquero García por ejemplo, García, qué se va a decir?, volóoo García, si queda en la boca esa sensación desierta y adormecida de cuando uno come pastillas de menta, volóoo García, qué mierda va a volar ese boludo. Que se quede parado para eso (Fontanarrosa 2013b: 67).

Además de la brutalidad, la segunda característica más llamativa del relato es el frenesí con el que se desarrolla. Comienza con la noticia de la muerte de Joe “Sobaco” Mulligan de 38 balazos y luego de informarnos que se “descartaba la posibilidad de un accidente” (contrapunto irrisorio que no hace sino acentuar la velocidad del resto) tenemos al alguacil Forrester discando el teléfono “veloz como una cobra”. El mensaje causa en Stuart “el efecto de una cuádruple dosis de anfetaminas” –la misma que en sus lectores la rápida sucesión de acontecimientos que siguen. Veinte minutos después se encuentra ya en el despacho de Forrester. Sólo para descargar “su peso sobre el acelerador” dos o tres oraciones más tarde, rumbo al lugar del crimen.

El texto de referencia ineludible, era, como hemos dicho, *Yo, el jurado* de Mickey Spillane primero de la serie del detective Mike Hammer. En aquél, como en éste, también se trataba de vengar el crimen de un amigo aquí Joe Mulligan, allí Jack Williams [“«Ahí dentro» estaba, tirado en el suelo, muerto, mi mejor amigo. El cadáver. Bien podía llamarlo así. Ayer era Jack Williams, el hombre que había compartido conmigo la misma trinchera durante los dos años de la guerra, entre la cenagosa pestilencia de la jungla” (Spillane [1947] 2004: 111)]. En ésta, como en aquella, ambos hombres habían cimentado su amistad sobre la experiencia bélica, allí como soldados en la Segunda Guerra Mundial, en éste como mercenarios en una intervención en Uganda: “¡Vaya, aquellos fueron días –pensó Stuart-, la metralleta bajo el brazo, el uniforme camuflado y aquellos sucios negros huyendo como gamos”. Tras lo cual continúa la enumeración de horrores que no hace sino exagerar un poco –y no demasiado- lo que ya estaba explícito en la novela de Spillane:

Había que cazarlos [a los negros], sobre los hediondos pantanos, bajo el sol puñetero y despiadado de Uganda. Chillaban como ratas almizcleras [...] <sup>151</sup> Stuart sonrió apenas. Aquel villorío aquella tarde de aquel solazo brutal e irreflexivo. **¡Chico!** [El narrador no puede contener su entusiasmo e interpela a un imaginario alocutario para que comparta con él la alegría de haber visto] 725 negros con sus negras y **negritos** la patas para arriba, bien **calladitos** y estropeados a balazos tan sólo por Joe y él **¡Zape!** [Entre ese ¡Chico! y ese ¡Zape! el narrador –posicionado desde el punto de vista de Stuart, se vuelve propiamente un niño, de allí los diminutivos. Y continúa] Joe luego arrancó de un muerto el collar de dientes de jabalí y se lo regaló. Joe. Sí. Joe, que nunca en su sucia existencia le regaló a su propia madre una mísera tinaja de bizcochitos de jengibre [“la mísera tinaja de bizcochitos de jengibre” provoca el efecto irrisorio en su demasiada especificidad].

Este último detalle, viene a cumplir la función del brazo derecho de Jack Williams en la

---

<sup>151</sup> Compárese por ejemplo con el siguiente párrafo: “Otras veces, en mis buenos tiempos, me había tomado la justicia por mi propia mano, sin el menor remordimiento. Después del primer ajuste de cuentas se olvida uno del sentimentalismo. Y desde que terminó la guerra el cuerpo me está pidiendo que me cargue a **alguna de esas ratas** que viven en el seno de la sociedad para cebarse en sus miembros. La sociedad. ¡Y qué estúpida podía ser a veces! ¡Presentar ante un tribunal a un individuo que ha cometido un asesinato! Luego, un poco de oratoria astuta, ¡y a la calle! Claro que, a la larga, la sociedad obtiene justicia. Cuando, de vez en cuando, tropiezan con un tipo **como yo**” (Spillane [1947] 2004: 11). Sobre esta cita hemos de volver en seguida.

novela de Spillane. El amigo muerto al que ha de vengar, ha salvado la vida del protagonista cumpliendo al pie de la letra aquello de “dar un brazo por un amigo” en un giro que parece autoparódico [“Jack, el mismo que había asegurado estar dispuesto a dar el brazo derecho por un amigo, y que cumplió su promesa al evitar que un japonés mal nacido me partiera en dos. Detuvo la bayoneta con los bíceps del brazo, y se lo tuvieron que amputar” (Spillane [1947] 2004: 4)].

La mención de Uganda, en lugar de la Segunda Guerra, atraía además la atención de los lectores hacia el momento político contemporáneo (no por nada Kissinger firmaba una de las reseñas del relato). La Uganda de Idi Amin Dada era para el imaginario de la época el paradigma de dictadura psicótica y violenta, que contaba además con amplia repercusión en los medios internacionales (Véanse por ejemplo las nota de la revista *Humor registrado* n° 3, de Agosto de 1978: “Idi Amin, si no la Uganda la empata”).

Sus partenaires en este juego de venganza (los personajes secundarios) son el alguacil Forrester, aquella anciana, que resultará ser luego el padre de Joe “Sobaco” Mulligan, unos niños que encuentra frente al edificio de Blonda Ellery y la misma Blonda Ellery, la “sacerdotisa de Samoa”. A excepción del primero, cuyo papel se reduce al de ser un mero informante, los otros, una mujer, unos niños y un travesti, actúan como figuras ante las cuales Stuart confronta su propia masculinidad, dado que de eso se trata en el fondo. Se nos describe ante todo y primeramente como un “hombretón de 89 kilos desnudo” cuyos puños “tenían la fuerza de un martinete hidráulico”. Y también más adelante como “89 kilos de músculos, fibra y tendones”. Su pecho es “bucólicamente velludo” y la sangre le cimbrea en las venas del cuello.

Blonda Ellery, la sacerdotisa de Samoa, conjuga en su persona tres personas -como diría Boogie (Ver “Según pasan los años” (Fontanarrosa 1999: 44): [Mary]: “Oh, Boogie, ¿qué has hecho de mi persona? [Boogie]: “Dos personas”). Se llama “Blonda”, es pelirroja, y es la “sacerdotisa de Samoa” [es decir: rubia, pelirroja y morocha].

La mujer, más precisamente, la *femme fatale* encarna en el mundo del *hardboiled* el “carácter engañoso del universo” dado que casi invariablemente seduce al detective y lo toma por tonto. Razón por la cual el “ajuste de cuentas” final consiste habitualmente en su confrontación. De ello deriva “toda una gama de reacciones, desde la resignación desesperada o la fuga al cinismo en Hammett y Chandler, hasta la masacre en Mickey Spillane” (Žižek 2010: 110). Hacia el final de *Yo, el jurado*, Charlotte, la amante traidora es ajusticiada por Mike Hammer [“ningún juez te condenaría. Pero yo sí, Charlotte (Spillane [1947] 2004: 111)] en el momento en que aquella “completamente desnuda, semejante a

una diosa de piel bronceada por el sol en trance de entregarse a su amante” y haciendo uso de todos sus poderes de seducción [“El olor de su cuerpo era el más turbador de los perfumes. [...] Se inclinó ante mí, para besarme, tendiendo los brazos en ademán de ir a rodearme el cuello”] se dispone a matarlo [“Me puse en pie ante Charlotte y guardé el revólver en mi bolsillo. Volviéndome, miré la planta artificial. Junto a ella, sobre la misma mesa, retirado el seguro, montado todavía el silenciador, estaba la pistola de Charlotte. Sus amantes brazos hubieran alcanzado el arma con facilidad” (Spillane [1947] 2004: 111)].

Hammer, como Stuart, no se deja amedrentar. La escena última de la novela pone las cosas en su justo lugar:

El estallido del disparo hizo retumbar la pequeña habitación. Charlotte dio un vacilante paso atrás. Sus ojos se colmaron de estupor, como si se negaran a admitir lo que habían visto [...] Y aquel rostro que parecía esperar un beso hubiera recibido alegremente, al volarme la cabeza de un disparo, **la sangre del adorado Mike** (Spillane [1947] 2004: 111).

En ese desplazamiento hacia la tercera persona del final [“la sangre del adorado Mike”] se encuentra la clave de lectura de personajes como Stuart, Ultra, Best Hama Seller o Boogie el aceitoso<sup>152</sup>. Todos ellos rinden culto a su propia individualidad masculina. Cuando más adelante arribemos a Best Seller, veremos como el “andamiaje de la virilidad” del agente sirio, se derrumba frente a la imposibilidad de situar a las mujeres que se cruzan en su camino en la posición que previamente ha predeterminado para ellas. Es en este sentido que la mujer representa para todos estos hombres (salvo quizás para Boogie y Ultra) un verdadero peligro.

También Blonda intenta seducir a Stuart “arqueando rítmicamente su bien torneada pierna derecha, mientras su voluptuosa cadera se adelantaba compensando así el procaz

---

<sup>152</sup> “La mujer fatal corporiza una actitud ética radical, la de «no ceder en el propio deseo», de persistir en él hasta el final, cuando se revela su verdadera naturaleza como pulsión de muerte. Es el héroe quien quiebra esta posición ética, al rechazar a la mujer fatal” (Žižek 2010: 110). Según este punto de vista la mujer se convierte “en un sujeto en el sentido estricto lacaniano precisamente en el momento en que no sólo toma conciencia de que ella, una mujer que marca el destino de los hombres con los que se encuentra, es a su vez víctima del destino, un juguete en manos de fuerzas que no puede dominar” pero acepta, sin embargo, plenamente ese destino. Para Lacan, “el sujeto es en última instancia el nombre de ese «gesto vacío» por medio del cual asumimos libremente lo que se nos impone, lo real de la pulsión de muerte” (Žižek 2010: 110-111).

retramiento de su hombro izquierdo” Pero sólo por un segundo, puesto que en seguida “con un brutal puntapié” aquél hace saltar la puerta de sus goznes y mientras blande “en su mano derecha la pistola, con la izquierda” empuja “a Blonda sobre una cama”. Aquella sensualidad manifestada en un cuerpo que se contorsiona no llega a hacer efecto en Stuart. La escena pone en contraste la velocidad frenética del protagonista con la lentitud exasperante de la muchacha.

Inquietantes son también los niños a los que Stuart debe enfrentarse, justo a la entrada del edificio de Blonda [“El niño lo miró con ojos donde alternaban la codicia, el desconcierto, la duda, la desconfianza y, ¿por qué no? el erotismo”]. Después de todo él también, como un niño, había masacrado a una población entera en Uganda. Stuart trata de conjurar su amenaza a través de tres tentaciones: les ofrece primero un merengado de natilla, los amenaza [“Oye pequeña rata infecta ¿no querías que el viejo Stuar empleara otros medios, no? Soy un veterano de Uganda, pequeño, y me he visto con mayores que tú, me las he visto con niños de hasta diez u once años, ¿sabes?”] para tentarlos finalmente con un “cigarrillo alucinógeno” [“Bien sabía que por menos de eso, una mascada de opio por ejemplo, niños más pequeñuelos habían asesinado a dotaciones enteras de bomberos”]. Más adelante, Boogie encarnará también el papel de niño y será como tal un peligro también (por ejemplo en el episodio “Hay humo en tus ojos”)<sup>153</sup>.

Finalmente, el último partenaire, al que debe confrontar Stuart es aquella anciana de “ojos de serpiente” cuya voz es “el sonido de un perno oxidado”, luego de masacrar a la familia de ugandeses que viven, justo al lado de la habitación de su compañero fallecido. El relato hiperboliza también el giro dramático inevitable en esta clase de historias: ya Stuart, frente a Blonda, había esbozado su teoría del sacrificio ritual –retrotrayendo aquella muerte urbana a la experiencia de la jungla- explicando que los 38 balazos habían sido simplemente para desconcertar: “Lo de Joe fue un sacrificio ritual como yo he visto cientos en Uganda. Detrás de la oreja, bajo el pelo, tenía un pequeño orificio producido por un dardo envenenado”. Al final, se produce un nuevo giro cuando la anciana confiesa ser la autora del crimen y, además, el padre de la víctima: “con un movimiento veloz, con un manotazo

---

<sup>153</sup> El papel que juegan aquí esos niños puede ponerse en consonancia con aquello que se dice sobre ellos en “Por qué los niños van al circo”, incluido en este mismo libro: “Los niños viven el llamado del instinto puro y salvaje, instinto que los sume en la hilaridad convulsiva y procaz ante el hecho de ver caer una persona sustentando su grotesca figura en levitación inesperada” (Fontanarrosa 2013b: 20). También hacia el final de la transposición paródica de Hansel y Gretel (Fontanarrosa 1980: 52-57) nos dice que la moraleja de la historia es que “A ciertos niños más vale perderlos que encontrarlos” quien firma la frase es Herodes. Volveremos con más ejemplos más adelante.

nervioso se arrancó del rostro una delgada mascarilla de goma látex dejando ver, a los atónitos ojos de Stuart, la cara de un consumido hombre de raídos bigotes”.

Una metamorfosis más ha de ocurrir todavía cuando aquella “desgastada criatura, aquél despojo humano, aquél pingajo desteñado” que llora “sin solución de continuidad” desaparece como por arte de magia para reaparecer, algunos instantes después, en el horno de la cocina [“Ahí dentro, con la placidez de una corneja, el anciano padre de Joe estaba muerto”]. Dado que un poco antes se nos ha dicho que las manos del padre eran habilidosas para los menesteres culinarios, se ha de concluir que hemos pasado de lo “podrido” a lo “cocido”. La “podrida” pista, se ha cocinado. Al igual que con el género al que parodia Stuart ha puesto en confrontación su propia masculinidad, su hombría, contra la mujer, contra los niños, contra el viejo travesti, padre de su compañero, ha vengado a su amigo y ha eliminado, de paso, a diecinueve ugandeses inocentes.

Ya puede estar tranquilo:

Stuart masticó pensativo el filtro de su cigarro.

Terminó de sorber su café y apuró el último pedazo de torta.

Se puso los guantes y salió a la calle.

Los copos de nieve lo pusieron inopinadamente alegre.

Llamaría a Linda esa noche. Sí. Eso haría.

Este final puede ser la clave de lectura de todo lo que precede. Podemos interpretar la alegría súbita del personaje luego del suicidio del padre de su amigo en términos de obstrucción del asesinato que le precede. Lo “podrido” en este cuento es sin duda la matanza de los negros –la que ha sucedido previamente en Uganda y la que ahora tiene lugar en el edificio de Mulligan. El descubrimiento de la culpabilidad del padre, por lo tanto, encubre todo lo demás.

La relación entre encubrimiento/descubrimiento es uno de los puntos centrales de la serie negra y puede explicarnos, en definitiva, por qué Kissinger habría de haber revisado toda la política petrolera de los Estados Unidos en Medio Oriente luego de leer llorando a moco tendido “como un chicuelo” (definitivamente hay algo inquietante en los niños de Fontanarrosa) este relato. Existe por lo tanto una dimensión política encubierta (o descubierta, porque la parodia, en definitiva, la pone en primer plano) en “Sobre la podrida pista”. La preposición del título puede entenderse no en el sentido de “encima de” sino de “aquello de lo que se trata”. De lo que se trata es del pasaje de lo “podrido” a lo “cocido”. Lo que aquí queda “crudo”, es decir, “sin procesar”, es justamente lo político en su forma



más violenta (en 3.2 volveremos una vez más sobre esta interpretación).

En una encuesta de 1976 para la revista *Crisis* (incluida como ensayo en *Crítica y Ficción*, “Sobre el género policial” Piglia 1986: 59-62), Ricardo Piglia había apuntado que la mejor definición de la serie negra que podía reconocer era una cita del famoso monólogo que Bertolt Brecht ponía en boca de Macheath en *La ópera de los tres centavos*: “¿Qué es robar un banco comparado con el delito de fundarlo?”. Proponía de esta forma ir más allá de quienes producían lecturas moralistas condenando el cinismo de los relatos y de aquellos que, al revés, daban a los escritores de la serie negra una conciencia ideológica que jamás habían tenido, como una suerte de “versión entretenida de Bertolt Brecht” [que por otro lado, apuntamos nosotros, había siempre pretendido ser entretenido]. “El único enigma” – decía- “que proponen –y nunca resuelven- las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única «razón» de estos relatos donde todo se paga” (Piglia 1986: 62). Boogie el aceitoso, sin embargo, podrá también burlarse de esta lectura. Habremos de volver, por lo tanto, sobre el parlamento de Macky en 4.3.

### 3.3.2 ¿Por qué lo llaman el aceitoso, Boogie?

¿Quién es Boogie el aceitoso? El personaje, por así decirlo, se nos resbala de entre las manos. A diferencia de Inodoro o incluso Sperman (que tiene por compañía al espermatozoide “Germinal”) Boogie estará siempre sólo. En las más de 450 tiras que lo tienen por protagonista –o por testigo- ni un solo personaje se repite. Hay una tal Mary que aparece en las primeras historias, pero dado el carácter genérico del nombre, ni siquiera podemos estar seguros de que se trata de la misma Mary. El resto de los hombres y mujeres que lo acompañan están allí por el espacio de un sólo episodio. Y aunque aparentemente haría cualquier cosa por dinero, asesinatos, robos, secuestros, extorsiones, servicios terapéuticos, de guardaespaldas, de acompañante (“ninguna variante” –dice- “es demasiado indigna para un mercenario”) sabemos también que no lo hace sólo por dinero. Lo que parece haber en Boogie, ante todo, es una suerte de superioridad amoral que se alza en forma desmedida contra la tontería generalizada.

Boogie es quizás el personaje más estructurado “acaso el único, [verdadero personaje] que ha creado Fontanarrosa” (Sasturain 1993: 95). “Mezcla de Bogart y agente de la CIA, de gánsters y matón de ultraderecha [...] en Boogie se desatan como nunca dos variantes: la sátira política y la violencia delirante” (Sasturain 1993: 95). Esta violencia, sin embargo, no es gratuita, no sólo porque Boogie cobra por sus servicios [En el episodio “¿Dónde se han ido todas las flores?” (Fontanarrosa 1999: 51) hace volar por los aires a Joe, una suerte de

asesino serial que lleva ya “despachadas” a cuarenta personas [Boogie] “Supongo que habrás hecho mucho dinero con esos trabajos” [Joe] “¿Dinero?” Por favor, Boogie, es sólo un hobby para mí. Un pasatiempo” Hacia el final, y luego de haber hecho explotar sobre él una carga de dinamita, declara: “¡Pasatiempo! Estos románticos son los que arruinan el mercado ¡pasatiempo!”; sino porque además Boogie hace las veces de pedagogo: desde las frases altisonantes y absurdas que pronuncia en sus primeras intervenciones “Sólo es más peligroso que un psicoanalista, un psicoanalista herido” [En “A veces me siento como un pequeño niño solo” (*Hortensia* n° 27, Fontanarrosa 1999: 46)] hasta las mucho más sarcásticas e ingeniosas de sus últimas historias: “No te olvides que el ser humano es plaga, Alan, no te olvides” [En “Esperando al ciervo rojo” (Fontanarrosa 1999: 142)]; como una suerte de Diógenes de la modernidad cínica, Boogie nos enseña, con métodos bastante drásticos cuáles son los límites que la violencia de lo real opone al discurso de los hombres. Como en cualquier cínico hay en Boogie un “realismo” exacerbado, una verdadera pasión por lo real que es, en términos de Alain Badiou, “la terrible pasión del siglo XX” (Badiou 2009). Sobre este punto, tendremos que volver varias veces a lo largo de la tesis.



El personaje va a ir tomando forma poco a poco, desde ese primer episodio casi sin palabras donde se lo anunciaba como un “personaje torturado del cine” hasta aquellos capítulos en los que ya plenamente constituido se manifieste como un sujeto sin fisuras que en virtud de un humorismo descarnado resulta siempre triunfante. Curiosamente, tanto Inodoro como Boogie estrenan sus aventuras poniendo en escena sendas matanzas. Antes, sin embargo, Boogie le pega a la mujer que lo acompaña pidiéndole que no le de la razón en todo “como a un niño”. Y hacia el final, una vez más ella le explica: “Es que tú no eres malo, Boogie, la sociedad te ha hecho malo [Boogie] ¿De veras, Mary? [Mary] Yes [Boogie (golpeándola)] ¡Te he dicho que no me justifiques!” (*Hortensia* n° 21, Fontanarrosa 1999: 40).



Boogie no quiere ser justificado y, como los niños, tampoco quiere ser un niño. Esta dimensión infantil del personaje se replica varias veces en las primeras historias. De manera bastante obvia en “A veces me siento como un pequeño niño solo” (el segundo capítulo en ser publicado, en *Hortensia* n° 27, Fontanarrosa 1999: 46) [En uno y otro capítulo además, Mary, la mujer le dice que es malo—como a los detectives del *hardboiled*, pero también, como a los niños].



En “Reza una pequeña plegaria” (*Hortensia* n° 32, Fontanarrosa 1999: 42) mata a una amante que le ruega llorando que no la deje “Oh, Boogie, eres un blando” –dice- “Nunca has soportado ver llorar a una mujer”. En “Hay humo en tus ojos” (*Hortensia* n° 36, Fontanarrosa 1999: 41) no puede evitar la tentación de emprenderla a tiros por la ventana [“Tengo ganas de hacerlo, Mary” [Mary] “Oh no, Boogie, resiste, darlin” [Boogie] “¡No doy más!” [Mary] “Hazlo, Boogie, pero sólo cinco minutos” [Boogie] “¡Oh, Mary, gracias! Eres un haz de luz en la tiniebla!” [Mary, pensando] “Es un niño aún”]. Dicho lo cual, comienza a disparar con no contenido entusiasmo “¡Cuatro, Mary, cuatro! Anota cielo [Mary] Dos más que el lunes, Boogie [Boogie] Otro... y otro... ¡Un hippie..! ¡Un negro ahora..! vale dos”. Hacia el final del episodio, sin embargo, ante el reclamo de los vecinos, que se quejan por el ruido, decide no hacerlo más por ese día. Mary puede entonces afirmar: “Bravo, Boogie. Has comprendido que vivimos en una sociedad”. Desde ese momento Boogie no sólo va a comprender que vivimos en una sociedad, sino también en qué clase de sociedad vivimos.



El contraste entre lo que el personaje hace (mata, tortura, golpea a las mujeres) y su supuesto sentimentalismo [“Oh, Boogie, es inútil. Siendo un tonto sentimental nunca harás fortuna”] es sólo una de las operaciones irrisorias que en la historieta tienen por centro la violencia. Esta violencia, como en los primeros capítulos de Inodoro Pereyra, tiene también aquí el propósito de disparatar el discurso, desarticular el lenguaje a través de su acumulación y repetición insistente.



En Inodoro este efecto se generaba por el acopio exacerbado de citas provenientes de otros discursos –en su mayoría canciones de la música popular- y por la alusión a ciertas imágenes estereotipadas de lo gauchesco. En Boogie se consigue gracias a la hiperbolización de la violencia. Esta será su operación más frecuente, la que más va a prosperar en la serie, hasta constituir incluso un estilo propio e inédito. Por ejemplo en “¿Dónde se han ido todas las flores?” (Fontanarrosa 1999: 51): “[Boogie] ¿Qué ocurre en tu lavabo, Joe, que abro el grifo y sale sangre? Sangre aún caliente [Joe] Debes abrir la fría, Boogie. [Boogie] ¿Lo tienes conectado a la morgue? [Joe] No. Hay un cadáver en el tanque de agua. Es el último. Le reventé el cráneo con una pala Linemann. Había venido por el aviso de venta de marimonias. Yo no vendo mis flores”. Como se ve, la gracia, está puesta una vez más en la ausencia de contraste entre uno y otro nivel de conversación: entre “le reventé el cráneo con una pala Linemann” y “Yo no vendo mis flores”.

El punto de partida de Boogie, había sido, hemos dicho, la película *Dirty Harry*, en aquella, como en la historieta, y como en todo el transgénero del que procede (y quizás, de la ética de la nación que lo vio nacer) el problema principal es lisa y sencillamente moral: ¿cómo

fundar la moral en un mundo como el que describe Chandler en “El simple acto de matar”, un mundo en el que “los pistoleros pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, en el que los hoteles, casas de apartamentos y célebres restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regentando burdeles”, etc (Chandler [1950] 2014) (Es decir: ¿cómo fundar la moral en los Estados Unidos de Norteamérica?). Hacia el comienzo, el Alcalde de San Francisco afirma que la ciudad no les paga a los criminales para que no cometan crímenes, en su lugar, les paga a los policías para que los atrapen [“The City of San Francisco does not pay criminals not to commit crimes. Instead, we pay a police department”]. De allí la conclusión a la que arriba en su momento el Inspector Chico González: “Por eso le llaman Harry el Sucio. Siempre le toca toda la mierda [“No wonder they call him Dirty Harry. Always get the shit-end of the stick”] o el mismo Harry Calahan un poco antes, cuando explica que por eso, justamente, le llaman Harry el Sucio “me toca cada trabajo sucio que haya” [“Now you know why they call me "Dirty Harry". I get every dirty job that comes along”]. La pregunta que el psicoanalista le hace a Boogie en su segundo episodio, tiene ya su respuesta: porque todo, literalmente, le resbala. A Boogie, en contraste con Harry Calahan, ninguna mierda lo ensucia. Puede decir las “verdades” más terribles sin la mejor pizca de afectación, llevando la lógica de las relaciones capitalistas hasta su punto más extremo. Boogie representa, en este sentido, al sujeto humorístico por excelencia.

### 3.3.3 Apéndice sobre “Ultra”

En 1971 “en pleno auge de la era James Bond, Fontanarrosa crea una parodia de aquél agente secreto -75 páginas dibujadas en tinta china-, de la que sólo se publican dos capítulos en la revista rosarina *Tinta*” (Fontanarrosa 1998: 673). *Ultra* será reeditado por la Universidad de Rosario y más adelante operará como una suerte de epitafio en *Todo Boogie*, compilación de las historietas de Boogie el aceitoso, donde se lo cita como su precursor, y algo más curiosamente, como su primo. *Ultra* es para nosotros, la obra maestra de Fontanarrosa, en todo sentido. Él mismo se encargará de reconocerlo en varios reportajes:

Supongo que en *Ultra* influyó el hecho de fuese un trabajo realizado con total libertad. Absoluta libertad, tanto temática como de espacio. Pero también posiblemente responda a una época, tanto mía como de lo que me rodeaba. Quizás había influencias del cine de Lester, de los Beatles. Lo cierto es que yo también me hago a veces este planteo de recuperar el grado de “locura” que tenía *Ultra* y que a veces surge y ha surgido en Inodoro Pereyra. Ocurre que ahora hay otras exigencias. Yo ya no puedo comenzar un trabajo con la duda de si va a servir o no. No puedo arriesgarme a perder ese tiempo. Tal vez sea, en

parte, la pérdida de la ingenuidad (Gandolfo 1979. Citado también en Gociol y Naranjo 2008).

Nuestra hipótesis con respecto a Boogie era que sus historias, partiendo del género negro, ponían entre paréntesis el entero universo del imaginario cultural norteamericano a través de una escucha minuciosa y deliberada que abarcaba casi por completo los espacios donde aquél imaginario tenía lugar. *Ultra*, en cambio, no tiene lugar. Atraviesa espacios diversos y heterogéneos que ponen en juego una fabulosa “heterotopía pop” que enfrenta a sus lectores con los fantasmas y pesadillas de una época. Aquí nos ocuparemos de dilucidar cómo las películas y series de espionaje son traducidas en esta historieta planteada inicialmente como una parodia que, a medida que avanza, se va transformando fundamentalmente en otra cosa.

“Ultra -ultrasecreto, ultraderecha- es la prefiguración de Boogie en lo gráfico: un clásico ropero rubio de pelo enrulado, mandíbula contundente y ojillos claros” (Sasturain 1993: 94). En el desarrollo interno, sin embargo, es bastante diferente (Ultra, entre otras cosas, se sonroja). Pese a sus comentarios racistas, que prefiguran a los de Boogie [“Algún día compraré un chino y un negro para sacar cría”] es en definitiva mucho más un aventurero que un mercenario como aquél, aunque así se lo defina en el preámbulo [Professor: “¿es cierto que los mercenarios tienen un sexto sentido?” Ultra: “sí, el sentido pésame” (Fontanarrosa 1999: 525)]. Más adelante, sin embargo, afirmará ser un “agente secreto” [Recepcionista: “Nombre y profesión” Ultra: “ULTRA, agente secreto” (Fontanarrosa 1999: 526)] y un poco después solamente “ULTRA” [Ultra: “Soy ULTRA”. Portero: “¿No tiene dos apellidos?”. Ultra: “No tengo tiempo para eso” (Fontanarrosa 1999: 566)]. Es decir, un prefijo sin sustantivo. Un gesto vacío que encarnará todavía más que Boogie, al sujeto humorístico por excelencia.



*Ultra* fue realizado entre 1970 y comienzos 1972 en el mundo de la Guerra Fría y el peligro atómico. “Era la época de James Bond y eso influyó en la temática. Recuerdo que recién

por la mitad de la historieta imaginé su final: por lo tanto el relato se torna más coherente” (Gandolfo 1979). La historieta tenía “la soltura y el libre juego que le permitían los arranques locos —se fabrica un avión portátil sacado de su maletín y persigue a un chino en paracaídas al grito de «Allá voy, hijo de Buda» [...] El lenguaje no trabajaba, sino que se permitía todos los registros; tenía locura” (Sasturain 1993: 95).

La “Era James Bond” había comenzado diecinueve años antes en Inglaterra, en 1953 con la publicación de *Casino Royale* de Ian Fleming. La novela había vendido en su primera edición más de medio millón de ejemplares, convirtiéndose inmediatamente en un fenómeno cultural sin precedentes. Esta primera versión de las aventuras del agente 007 tomaba de las novelas duras de Mickey Spillane dos motivos principales. En primer lugar, la traición del personaje femenino. Vesper Lynd, como la Charlotte de *Yo, el jurado* tras suscitar el amor de Bond, se revelaba hacia el final como una agente enemiga. Mike Hammer, como hemos visto, la mata (antes de que ella lo mate a él). Vesper Lynd tiene “el pudor de suicidarse” pero la reacción es más o menos similar a la del policía duro: el amor se transformaba en odio y la ternura en crueldad. “Ha muerto aquella puta” telefona Bond a su central londinense (Eco 1965, Fleming 2003).

El segundo motivo es la imagen del japonés que obsesiona tanto a Bond como a Hammer en ambas novelas. El recuerdo del japonés se halla en el origen de la innegable neurosis de Mike Hammer; el recuerdo del primer homicidio podría hallarse en el origen de la neurosis de James Bond, pero en el ámbito de *Casino Royale*, “tanto el personaje como su autor resuelven el problema por vía no terapéutica: es decir, excluyendo a la neurosis del universo de las posibilidades narrativas” (Eco 1965).

Con todo, también surge en la primera novela, el fundamental problema moral que explícita o implícitamente asediaba a los detectives del *hardboiled*. El primer Bond no es tan seguro de sí mismo como el personaje de las películas ni como el Bond que vendrá después. Nacido en tiempos de la guerra fría el personaje del primer libro era, según Oreste del Buono “todo una inseguridad, un complejo, un trauma, y continuamente, aunque parezca pensar tan poco” debatía “consigo mismo y con los demás”. En una charla con su compañero Mathis, luego de haber sido torturado, hacia el final de la novela, Bond se pregunta si no estará “jugando a los indios”:

Ves, me estaban pegando a muerte, y me he dado improvisadamente cuenta de que amaba la vida. Antes de empezar a torturarme, Le Chiffre ha empleado una frase que me ha chocado: jugar a los indios. Ha dicho que era lo que yo estaba haciendo. Y bien, pienso que no estaba equivocado. Cuando se es



joven, parece muy fácil distinguir entre el bien y el mal. Pero a medida que los años pasan, la distinción se hace siempre más difícil (Fleming 2003).

Sin embargo a partir de ese momento Bond ya no volverá a meditar “sobre la verdad y sobre la justicia, sobre la vida y sobre la muerte más que en escasos momentos de aburrimiento, de preferencia en los bares de los aeropuertos”. Con las últimas páginas de *Casino Royale*, Fleming renuncia de hecho a la psicología como motor narrativo y decide “trasladar caracteres y situaciones al nivel de una objetiva y condicionada estrategia estructural” (Eco 1965: 37).

La amenaza de una nueva guerra espantosa gravita sobre todos, una guerra que puede estallar incluso tan sólo por casualidad. Por esto no se puede dejar nada al acaso. La pálida paz neurótica está encomendada al equilibrio de las partes. Toda perturbación de este equilibrio puede desencadenar el desastre, pero el desastre puede ser desencadenado también por el simple intento de impedir toda perturbación. En la niebla de la pesadilla atómica se baten a muerte los servicios de espionaje y de contraespionaje. ¿Se baten por la parte justa? ¿Se baten por la parte injusta? La respuesta es prácticamente imposible y detenerse en formular preguntas semejantes suena incluso como una traición. James Bond no concede nunca demasiado tiempo ni demasiadas oportunidades a sus crisis (del Buono 1965).

Eco va a reconocer entonces, en las novelas de Fleming una serie de oposiciones fijas que permiten un número limitado de permutaciones e interacciones. Enumera catorce binomios, cada uno de los cuales constituye una constante alrededor del cual giran otros binomios menores que son las variaciones que se producen de novela en novela: 1] Bond - M.; 2] Bond - Malo; 3] Malo - Mujer; 4] Mujer - Bond; 5] Mundo Libre - Unión Soviética; 6] Gran Bretaña - Países no anglosajones; 7] Deber - Sacrificio; 8] Codicia - Ideal; 9] Amor - Muerte; 10] Azar - Programación, 11] Fasto - Incomodidad; 12] Excepcionalidad - Medida; 13] Perversión - Candor; 14] Lealtad - Deslealtad. Estos binomios, según demuestra, se van intercambiando como cartas en un juego de mesa, a partir de reglas previamente definidas que no cambian nunca.

De modo que encontramos también en el centro de la novela de espionaje y sus derivados: historieta, cine, televisión, radio, teatro, una estructura cuyo funcionamiento es similar al de las novelas policíacas, clásicas y negras: “bajo la apariencia de una máquina que produce información, la novela policíaca es en cambio una máquina que produce redundancia; fingiendo sacudir al lector, en realidad le ratifica en una especie de pereza imaginativa, y

produce evasión no relatando lo ignorado, sino lo ya conocido” (Eco 1965: 50). Y eso es porque lo típico de la novela policíaca, tanto de intriga como de acción, no es la variación de los hechos, sino más bien el retorno a un esquema habitual, en el cual el lector pueda reconocer algo ya visto.

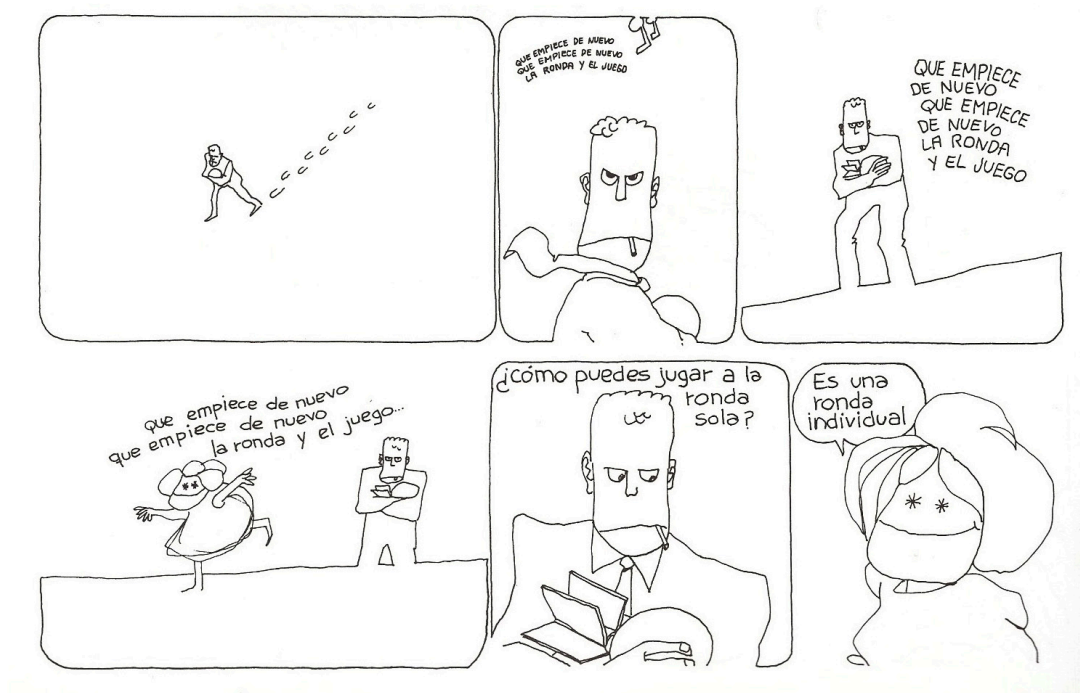
Por todo lo que le toca de novela de espionaje, Ultra responde también, a la maravilla, a este tipo de estructura: un solo viaje, un solo objetivo (no está claro bien cuál es), una sola búsqueda, múltiples aventuras que se suceden en la forma de enfrentamiento o diálogo. Enfrentamiento contra el chino que le ha puesto una bomba, enfrentamiento contra un samurái que lo ataca en una casa de masajes en Japón, diálogo con el Doctor Pilato, diálogo con el experto en marketing, con el dragón melancólico, con el pirata turco, etc. Sin embargo, Eco no menciona en este ensayo –quizás por lo temprano de su publicación- la facilidad con que el transgénero del espionaje cae en la autoparodia que le permite también distanciarse de sí mismo (algo de eso podemos encontrar en las películas más festivas del agente 007 y en la extraordinaria serie televisiva *Get Smart* de Mel Brooks).



Viajes, tecnología, bombas atómicas, japoneses y cantantes de protesta: todo eso está en Ultra. La gran ausente en la serie es por lo tanto la mujer. Resulta por lo menos significativo que la historieta comience poniendo en evidencia dicha separación [“¿Qué te pasa ULTRA, te noto como distante?” –dice una muchacha y la voz en off narrativa lo confirma: “Efectivamente ULTRA estaba algo distante. A tresmilcuatrocientostreintaitres kilómetros y sobre el pacífico”]. Los diferentes personajes a los que Ultra se va a enfrentar a partir de entonces se sucederán sin solución de continuidad, por el espacio de unas pocas escenas. Excepto por Mr. Yelo, el asesino que ha sido contratado para matarlo, que lo persigue sin demasiado éxito a lo largo de toda la historia y por una niña misteriosa que aparece hacia el final de la primera parte entonando una particular cantilena “Que empiece de nuevo, que empiece de nuevo la ronda y el juego”. Dicha niña no tiene una función irrisoria, sino narrativa. De modo que su intrusión no responde a la voluntad precisa de parodiar nada. Es una distinción que debe hacerse toda vez que se trabaje con textos cómicos o humorísticos: aunque todos ellos admiten la ambivalencia (cosas que se dicen

“en serio” y “en broma” a la vez).

¿Quién es, por lo tanto, esa niña que deambula como un fantasma acompañando a Ultra por los diversos espacios a donde lo conduce su búsqueda de Helotro? Para responder esta pregunta debemos indagar en un tipo de humor muy específico que alcanzó estatus de genericidad hacia mediados del siglo XIX, cuya influencia en los diferentes lenguajes artísticos se extendió luego durante el resto del siglo siguiente: el humor absurdo o non-sense. No por nada la historieta, en su primera publicación, en el número 3 de la revista *Tinta* (enero de 1979) era presentada como “una cruce de James Bond y Lewis Carroll” (Gociol y Rosemberg 2000: 425).



*Ultra* habrá de surgir de ese coctel misterioso entre novela de espionaje y non-sense (ambos originarios de la literatura inglesa). En esta dirección se mueve también el dibujo: “Fontanarrosa desarrolla con *Ultra* un estilo muy interesante que después abandonó: el trazo de línea finita y vacía, que le da a la tira una connotación onírica y un simbolismo poético” (Gociol y Rosemberg 2000: 425-426).

Según Jean-Jacques Leclercque (citado por Pêcheux y Gadet), el non-sense es el lugar de una contradicción, entre “productividad textual” o “texto como producto”; “sentido como procedimiento o proceso” o “sentido como efecto”. Ello da cuenta de las características propias del humor absurdo: palabras desprovistas de sentido, pero oraciones bien formadas; historias bobas pero contadas según las reglas formales de la narración. “La parodia sin sentido es un buen ejemplo de la contradicción: es una reescritura crítica –a

veces feroz- de un modelo literario; es al mismo tiempo afirmación respecto al valor de modelo del texto parodiado, marca de admiración” (Pêcheux y Gadet 1984: 215). Concluye entonces que el sin-sentido encubre una concepción implícita del lenguaje “que no es precisamente la de Humpty Dumpty”, sino la del lógico: el lenguaje es un instrumento de comunicación inadecuado, porque permite la ambigüedad y la falla. El non-sense tendrá entonces, según este punto de vista, un valor educativo: es un género pedagógico. De allí el lugar que ocupa en la historia de la literatura infantil victoriana. Es un tipo de texto consciente del papel y del funcionamiento de lo lingüístico.

La irregularidad que introduce el sin sentido no es sino un pretexto para la aparición de una suprarregularidad. En medio del texto sin sentido, falta algo (generalmente de tipo semántico): el texto se desarrolla en torno a esta falta, y para conjurarla, hay toda una serie de estructuras añadidas [...] El sin sentido es un género sintáctico: la sintaxis siempre está muy bien observada y sirve de escudo. La hipercorrección sintáctica es el exceso que conjura la falta semántica (Pêcheux y Gadet 1984: 215).

A esta tesis, que podría ser nuestra, le falta, sin embargo, la segunda parte: es posible que el non-sense, tal y como se nos presenta en algunos juegos de palabras, actúe con el propósito secreto de burlarse de las fallas del lenguaje natural, para proponer en su lugar el lenguaje del lógico. Pero también es posible que operen en una dirección opuesta: “El sin sentido tiene una estrategia correctiva: poner a funcionar todas las posibilidades de fallos del lenguaje para denunciarlos, para remediarlos. Pero es una estrategia contradictoria: hay un riesgo al entrar en ese juego, el ver que la lengua escapa al sujeto que habla, el ver al sujeto hablado por su lengua” (Pêcheux y Gadet 1984: 215). De la misma forma que podría suceder con aquél maestro que al hacer escribir al alumno aquello que no debe hacer cien veces en el pizarrón, advierte que el sentido de la regla se esfuma con su repetición, que las palabras se transforman en puros sonidos sin correspondencia<sup>154</sup>.

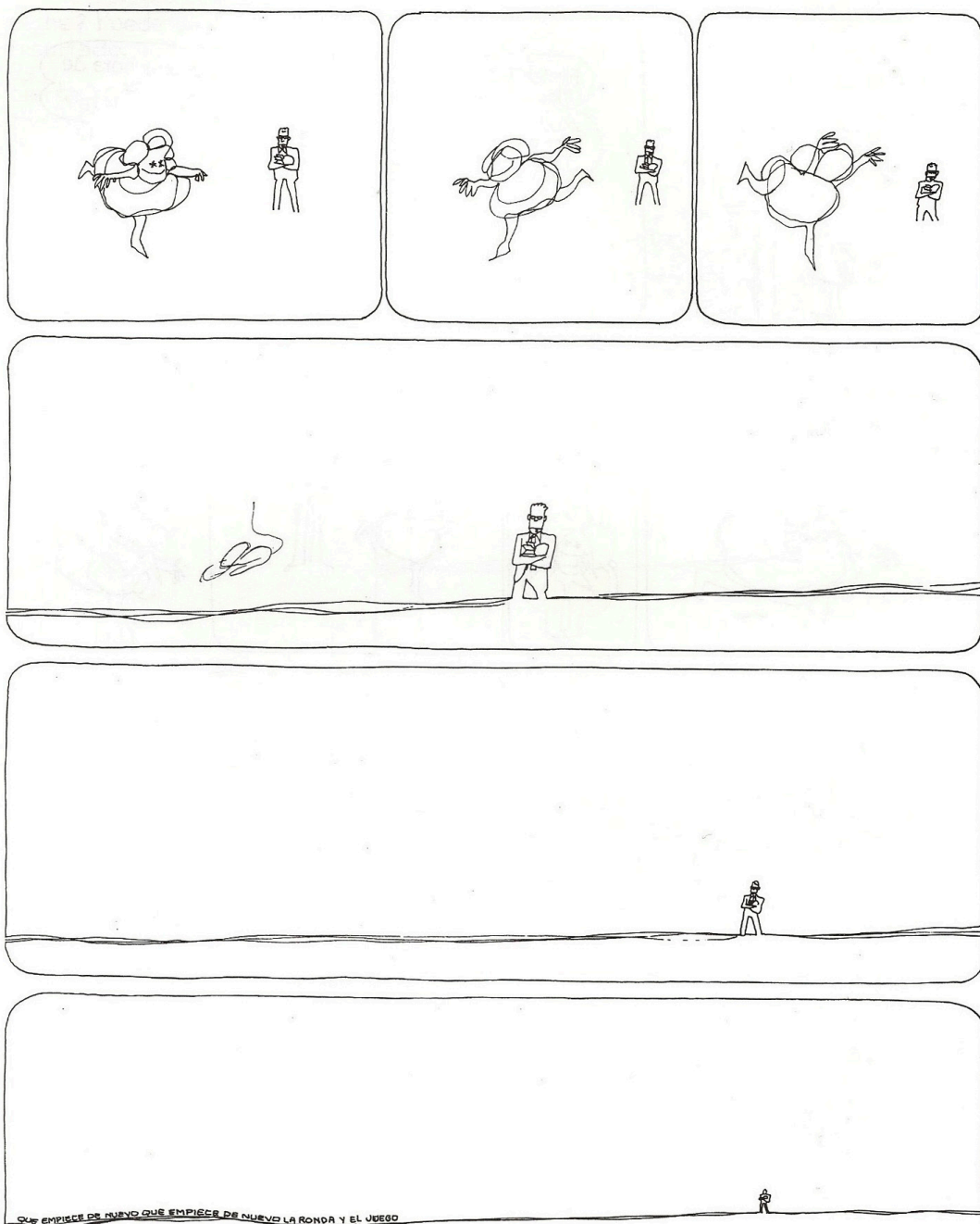
De modo que también el non-sense y el llamado Humor Absurdo admiten los modos cómico y humorístico del discurso: en el primer caso, como hemos visto, para “denunciar”

---

<sup>154</sup> “La relación del humor judío con el absurdo es diferente; no se libra nunca a la pura lógica, sino que supone un paso por la historia, por la lengua, por el Texto. El witz se obsesiona por la letra de un texto indefinidamente ambiguo, en principio desprovisto de los límites de la puntuación y de las marcas modalizantes de la afirmación y la negación [...] Un aspecto de la ambigüedad que había de escapar a Chomsky: la lingüística americana se encuentra del otro lado, del lado del humor lógico, sordo respecto del equívoco” (Pêcheux y Gadet 1984: 216-217).

la falla lógica, la incomprensión, la tontería; en el segundo para demostrar que justamente la incomprensión es más bien la norma y que no hay lenguaje sin falla (lo repetimos una vez más: que la comprensión es sólo un caso muy particular del malentendido).

¿Quién es, por lo tanto, esa niña misteriosa que deambula por las páginas de Ultra? Es Alicia. Salvo que esta vez el País de las Maravillas no se encuentra en lo profundo de la madriguera del conejo, ni al otro lado del espejo, ha emergido a la superficie [como el capitán del submarino que recoge a Ultra en el Ganges: “No soporto la derrota” –dice- “un buen marino del Kaiser se emerge con su nave” (Fontanarrosa 1999: 560)].



### 3.4 LOS CLÁSICOS SEGÚN FONTANARROSA

Publicadas originariamente en *Satiricón* y *Chaupinela* las historietas que componen la serie “Los clásicos según Fontanarrosa” retoman, reescriben y parodian una serie de textos canónicos de la literatura universal. Como se notará casi en seguida, en este caso nos enfrentamos a parodias de textos específicos (mientras que en los capítulos anteriores nos enfrentábamos a transposiciones paródicas realizadas sobre todo un género -o transgénero). Al igual que en aquellas, sin embargo, estas operaciones sobre un tipo textual son intercaladas con otras realizadas sobre otros: el tango irrumpe en “La Ilíada”, el bolero en “La Odisea”, la política internacional se instala estrepitosamente en las versiones de “Alí Babá” e “Ivanhoe” (volveremos sobre ello también en el próximo capítulo), la Ciencia Ficción y, de algún extraño modo, la obra de Borges, penetran en “Pabis, Gurus, Laxos y Praxis” extraordinario e inesperado trasunto de Don Quijote.

Al igual que con la gauchesca o el *hardboiled*, todos estos textos han pasado previamente por las transformaciones propias del cine, el teatro y la historieta, cada uno más de una vez. Se los ha también censurado, versionado, recortado, adaptado para distintos públicos (versiones para niños, para jóvenes, políticamente correctas, depuradas de toda obscenidad) por no hablar de las innumerables lecturas, por parte de la crítica, por parte de la institución didáctica, por parte de la moral, la filosofía, la historia, etc. [“Si leo *La Odisea* leo el texto de Homero, no puedo olvidar todo lo que las aventuras de Ulises han llegado a significar a través de los siglos, y no puedo dejar de preguntarme si esos significados estaban implícitos en el texto o si son incrustaciones o deformaciones o dilataciones” (Calvino [1981] 1993)] Interrogar los originales y sus derivas y rodeos a lo largo de la historia sería un desatino, puesto que si bien las fuentes son concretas, sus reformulaciones resultan inagotables. Por lo tanto, también en este caso la parodia opera sobre una serie: la de ciertas obras literarias, consideradas “clásicos” y sus constantes y sucesivas transformaciones.

Pero también encontraremos, entre esos clásicos, algunos no tan clásicos *best sellers* del momento. Es el caso de la novela *Tiburón* (*Jaws* en el original) de Peter Benchley, publicada en 1974 (parodiada en “Tiburón, qué grande sos”, *Satiricón*, n° 25, febrero de 1976). Aunque ya había sido llevada al cine en 1975, Fontanarrosa elige trabajar sobre la novela previa. Es el caso también de dos textos canónicos de la literatura argentina: “Boquitas pintadas” de Manuel Puig (parodiada en “Bocuchas paspadas”, *Satiricón*, n° 20, julio de 1974) y el cuento de Borges “Hombre de la esquina rosada” (parodiado en “Hombre de la casa rosada”, *Satiricón*, n° 19, junio de 1974).

Lo que hay aquí, sobre todo, es la puesta a punto de una discusión tan vieja como la

historieta misma (o aún más vieja, si se considera el problema de las ilustraciones): la de su relación compleja con el campo literario. Ya se ha mencionado como, un poco antes, Masotta, buscando legitimarla, había definido a la historieta como “literatura dibujada” y un poco después (pero antes que Fontanarrosa), Breccia había emprendido la tarea de adaptar textos literarios con una voluntad que bien podría definirse como el intento fehaciente de hacer “dibujo literaturizado, por decirlo de alguna manera”<sup>155</sup>. Todavía más tarde, en la

---

<sup>155</sup>Hago aquí el primer intento de acopio de una idea que resurgirá varias veces a lo largo de esta tesis: la de que el lenguaje de la historieta contiene recursos, posibilidades técnicas, que no poseen ni la literatura, ni la pintura, ni el cine. Bien pensado, parece algo bastante obvio, y sin embargo no es poco frecuente encontrar estudios donde, intentando trascender un discurso que subrayaría la inferioridad de la historieta con respecto a la literatura, se utilizan herramientas metodológicas del análisis cinematográfico que no acaban de comprender la especificidad del medio y terminan, por lo tanto, colocándolo en inferioridad de condiciones con respecto a aquél. La idea de la historieta como un proto-cine o aún peor, como un “cine pobre” [Véase por ejemplo Fernández Díaz, 2013: “el niño [Fontanarrosa] se crió leyendo la Colección Robin Hood y los globitos de ese verdadero cine pobre que es la historieta” o incluso la afirmación del propio Fontanarrosa: [los historietistas] en realidad hacemos especies de *story boards*” (Ranieri 1992: 14)]. Pues bien, no. La historieta posee formas de decir, que no son verdaderamente traducibles al cine (y viceversa, por supuesto, pero sucede que esto segundo parece ser más evidente que lo primero). Breccia es la prueba. No podría realizarse en la pantalla grande una versión de “La gallina degollada” o de “El corazón delator”, ni siquiera de la serie de *Los mitos de Ctulhú* como las que Breccia llevó a cabo en los años setenta. El último eslabón en esta cadena de acontecimientos empieza cuando el cine empieza a llevar historietas a la pantalla grande con la intención de adaptar al nuevo formato algo más que la mera fábula. Es decir, la historia de la transposición cinematográfica de historietas empieza bastante más tempranamente de lo que se cree [*Ella Cinders* (Una variación bastante original de la historia de Cenicienta: *Ella Cinders/Cinderella*) fue llevada a la pantalla por Alfred E. Green en 1926; *Bringing up Father* [En castellano *Trifón y Sisebuta* o *Educando a Papá* el filme se tradujo como *El paseo del perro*] fue dirigida por Jack Conway en 1928; la primera versión cinematográfica de *Annie la huérfanita* [*Little Orphan Annie*] es de 1932 [hubo versiones en 1938, 1982 y dos filmes televisivos en 1995 y 1999]; la primera versión cinematográfica de *Blondie* es de 1938; *Li'l Abner* llega al cine en 1940; y un largo etcétera]. Sin embargo, la gran mayoría de estos filmes, sólo recogen de sus fuentes poco más que las características de los personajes y alguna que otra situación aislada. Habrá que esperar hasta el *Dick Tracy* (1990) de Warren Beaty, con sus maquillajes superexcesivos, que apuntaban a mimetizar los cargados rasgos de los personajes originales o hasta el *Sin City* (2005) de Frank Miller, Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, que incorpora al historietista de la serie entre el equipo de directores, para encontrar un intento serio de adaptar al cine (aunque de forma tan literal que en cierto sentido, fracasan), algunas de las operaciones inherentes al lenguaje del *comic*.

historia de este intercambio rara vez fecundo, se inicia la producción de un verdadero hito de la historieta local: la serie *La Argentina en pedazos*, publicada en la revista *Fierro* a partir de 1984, con prólogo y comentarios de Ricardo Piglia<sup>156</sup>. Las historietas de *La Argentina en Pedazos* “no traducen el original desde un principio de literalidad” sino que más bien “ponen en juego distintas estrategias de reformulación” que van a constituir el plan de una historia política, literaria y estética construida sobre la idea central –cara a nuestra literatura– de que no hay identidad posible sin el otro (Vázquez 2012: 152-153). En el contexto de la revista *Fierro* y en los años inmediatamente posteriores a la dictadura la serie va a adquirir un sentido político muy específico:

Fierro se inserta en la construcción de una memoria colectiva interrumpida por los años del Proceso. En términos generales, la producción cultural se enfrentó, al término de la dictadura, con un problema central: ¿cómo reconstruir una Nación interrumpida por la experiencia del horror? [...] El mito de la esencia de la Nación bajo amenaza propone un “corte fundacional” bajo el argumento de “abolir la parte enferma”. En el sentido contrario, hacia mediados de la década del ochenta la metáfora del cuerpo enfermo supone restituir el conflicto y unir las partes con todos sus contrastes (Vázquez 2012: 154).

Volveremos sobre *La Argentina en pedazos* al final de este capítulo. Antes, intentaremos analizar las historietas contenidas en *Los clásicos según Fontanarrosa* –y algunas otras nunca compiladas en libro– como una operación de reapropiación de algunas obras de la “cultura alta” por parte de la “cultura baja”. Como un contrapunto (literalmente hablando) entre una y otra.

### 3.4.1 Cómo hablar de los libros que no se han leído.

Para comenzar, entonces (o re-comenzar), será bueno recordar aquello que Italo Calvino escribió (lo mejor que se ha escrito, creo yo) sobre los clásicos y que puede ser útil como operador de todo lo que sigue. Los clásicos, dice él, son

---

<sup>156</sup> Los prólogos se explayan sobre las obras y su significado en la historia de la literatura sin hacer mención alguna al hecho de que se está prologando una serie de historietas. Este silencio es bastante curioso y requiere de alguna interpretación. Cuando Piglia escribe: “el lenguaje «alto», engolado, casi ilegible: en la zona del unitario el castellano parece una lengua extranjera y estamos siempre tentados de traducirla” (*Fierro*, n° 1: 70) parece describir la estrategia con la que la historieta elige representar ese registro.



I. [...] **esos libros de los cuales se suele oír decir: «Estoy relejendo...» y nunca «Estoy leyendo...».** [...] II. Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos. [...] III. **Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual.** [...] IV. Toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera. V. Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura. [...] VI. **Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.** [...] VII. **Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres).** [...] VIII. Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima. [...] IX. Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad. [...] X. Llamase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes. [...] XI. Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él. [...] XII. Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquél, reconoce en seguida su lugar en la genealogía. [...] XIII. Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo. XIV. Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone (Calvino [1981] 1993, el resaltado es mío).

He citado *in extenso* esta lista, subrayando las definiciones que yo creo fundamentales para nuestro propósito. En primer lugar aquella idea bastante práctica de que un clásico puede reconocerse porque pertenece al conjunto de aquellos libros de los que todo el mundo puede hablar sin haberlos nunca leído. Es una idea que Pierre Bayard desarrolla de forma muy divertida en un libro que se titula, con bastante precisión, *Cómo hablar de los libros que no se han leído* (Bayard 2008).

La idea es que, pese al tabú que reina sobre los círculos intelectuales todos hemos caído alguna vez en la trampa de tener que discutir y opinar sobre libros que no hemos leído (pero también sobre películas que no hemos visto y música que no hemos escuchado) aparentando haberlo hecho. Liberado el peso de la culpa (dado que a fin de cuentas, siempre serán muchísimos más los no-leídos que los otros) se puede asumir que de hecho, en ese núcleo de no-lectura se encuentra la base de lo que constituye una cultura. Hablar de aquello de lo que no se ha tenido una experiencia inmediata implica un ejercicio de creatividad y puesta a punto de nuestra posición frente a esa cultura que se constituye justamente sobre la base de aquello que deberíamos saber (pero que no necesariamente sabemos)<sup>157</sup>. *La Ilíada* y *la Odisea* son mitológicas en si mismas, no porque hablen de mitos, sino porque son ellas mismas, en tanto ficciones, mitos. Lo mismo que el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Don Quijote, Otelo, Robin Hood, Alí Babá, Ivanhoe, Robinson Crusoe o los personajes de *La Cabaña del Tío Tom* y *La Isla del Tesoro*. Por eso cuando Aquiles explica que “el oráculo ha dicho que algún día sufriré una desgracia por mi costumbre de combatir en pantuflas” se establece una relación de complicidad con aquellos lectores que, conocedores de mitología básica, saben que Aquiles muere con una flecha atravesándole el talón.

Los “clásicos” de Fontanarrosa son entonces no solamente “clásicos” en el sentido histórico y tradicional del término. También están *Tiburón* y *La naranja mecánica*, *Boquitas Pintadas* y “Hombre de la esquina rosada”. Si a estas parodias literarias les sumamos otras de obras no-literarias, como por ejemplo “Bolonki en la torre” [parodia de la película *The towering inferno* (1974) de John Guillermin publicada en *Satiricón* n° 26, marzo de 1976], “¿Quién le teme al tío patilludo?” [pseudo-parodia de las historietas del Pato Donald, publicada en *Satiricón* n° 10, agosto de 1973] o “Segundos afuera... ¡Sensurround! [otra pseudo-parodia de las películas de cine catástrofe, entre otras *Airport 1975* (1975) de Jack Smight y *Earthquake* (1974) de Mark Robson, publicada en el número 16 de *Chaupinela* en junio de 1975] encontraremos aquí, antes que en los cuentos, el mismo procedimiento que luego va a primar en aquellos: el del humor como una máquina caníbal que se nutre en este caso de todo aquello que llamamos una “cultura”. Cultura que comprende, como bien sabe

---

<sup>157</sup> Bayard propone una no-lectura activa de los textos que tenga en cuenta: a) La suficiencia de la “ojeada” (Paul Valéry). Paseo circular y saltarín por un texto que persigue no un análisis a fondo del mismo, sino simplemente atrapar su idea matriz; b) Muchas veces la “evocación” (Eco), ya sea oral o escrita de un libro por otro lector, puede bastar; c) La amenaza frecuente de la “deslectura” (Montaigne) o el proceso constante del olvido de lo leído que transforma un libro olvidado en no leído; d) En ocasiones, más importante que leer un libro, es ubicarlo con “visión de conjunto” (Musil) dentro de la “biblioteca colectiva”, prescindiendo de su contenido pero no de su relación y situación respecto al resto de libros.

Fontanarrosa, lo “nacional” y lo “extranjero”, el cine de Hollywood y el teatro de Shakespeare. En definitiva, todo aquello de lo que podríamos hablar sin necesidad de haberlo experimentado personalmente.

Las estrategias con las que estos textos van a ser traducidos irrisoriamente a la historieta son en principio cinco: 1] irrupción del orden de lo cotidiano o de otros discursos extraños al contexto original o bien 2] transformación de una serie discursiva en otra; 3] hiperbolización (de procedimientos, argumentos, caracteres); 4] inversión (de argumentos, procedimientos, caracteres) y 5] irrupción de un sentido no previsto dentro de un orden previo (pero que surge respetando ese orden, llevando, diríamos, ese orden hasta las últimas consecuencias).

A todas estas se le pueden sumar algunas operaciones transpositivas no-paródicas: 6] sustracción u omisión (de personajes, parlamentos, núcleos narrativos, etc); 7] adición de personajes, escenas, argumentos, ausentes en el original; 8] puesta en valor de algunos elementos por sobre otros; 9] actualización y/o adecuación (a un tiempo, a un espacio, a un estilo, a un contexto cultural); etc<sup>158</sup>.

El primer tipo de estrategia, es de todas, la única que apela a la intertextualidad

---

<sup>158</sup> Cuando se trata de la transposición de una obra particular, además de los géneros de pertenencia se deben explorar otras variables. Una primera que ha sido por desgracia demasiado frecuente en el pasaje entre historieta y literatura, es la que privilegiaría la accesibilidad de la lectura, potenciando núcleos narrativos, respetando los motivos temáticos principales, jerarquizando partes del relato y omitiendo otras que no se consideran pertinentes o adecuadas a los tiempos actuales. Así ha sido abordada por lo general durante el siglo XX la transposición de clásicos a la historieta, entendida como una forma de acceso “didáctica” a los textos originales, que procuraría ofrecernos una “traducción” lo más literal posible del texto transpuesto. Una segunda, opuesta y complementaria de aquella, es la que pone el foco en algún nivel específico de la obra, señalando, ya sea por una estrategia deliberada o por azar, alguna zona no prevista en la forma histórica según la cual se la ha leído. A estas dos vías señaladas por Steimberg pueden agregarse otras alternativas que derivarían del intercambio de una y otra variable dentro de un mismo texto. Así obras con un máximo de transformación y desplazamiento del original (hasta tornarlo prácticamente irreconocible) pueden sin embargo alegar estar recuperando el “verdadero” sentido de aquél. Es el caso ya comentado de la puesta en escena contemporánea de algunos textos teatrales clásicos. Así Daniel Veronese ha dirigido en 2011 una versión de *La Gaviota* de Chejov que llevaba por nombre *Los hijos se han dormido*; otra de *Tres hermanas* en 2005 con el título de *Un hombre que se ahoga*; *Casa de Muñecas* de Ibsen fue puesta en escena con el título *El desarrollo de la civilización venidera*, etc.

propriadamente dicha (en el sentido que Genette le da a esta operación). Toda vez que la cita (con o sin alteración) de un fragmento de texto ajeno quiebra la supuesta isotopía de un lenguaje que procura imitar (a veces hasta la exageración) el lenguaje del texto fuente<sup>159</sup>. Se produce entonces el ingreso de una serie discursiva extraña. Abundan, como en el caso de Inodoro Pereyra y Boogie, las citas procedentes de la música popular: el tango de Homero Manzi en “La Odisea”, la trova y el bolero en “La Ilíada”, el rock y el jazz en “El flautista de Hamelín”.



Pero también encontramos ecos de la poesía de José Martí en “Moby Dick [el capitán Acab, obvio trasunto del Ahab de Melville, dice: “Sabrás Steelkit, que para el marino sincero que me da su mano franca, en julio como en enero persigo ballenas blancas” por el poema de José Martí “Cultivo una rosa blanca”: “Cultivo una rosa blanca / en junio como en enero / para el amigo sincero / que me da su mano franca”]. El discurso publicitario en “La Ilíada” y en “Ivanhoe” [“Beba «Cepas del Kibutz» Vino de misa” leemos en el escudo de Ivanhoe y en el de Héctor, al final de “La Ilíada” la marca “Adidas”].

---

<sup>159</sup> Ya sea por el uso de epítetos (en “La Ilíada” y “La Odisea”): “Aquiles, hijo de Peleo”; “graciosa Juno”; “voluble Minerva”; “Áyax, hijo de Telamón”; “noble Ulises”; “Ulises, hijo de Laertes”; “injuriosos troyanos”; etc. Ya sea por el juego de rima y versificación en “Otelo”: “Bella bellaca, mi hondo desvelo, decirme debes en donde guardas aquél pañuelo” [Aquí, como en “El Pinino” de Inodoro Pereyra, la distribución del texto no se ajusta a la división espacial en versos, aunque respeta métrica y rima]. Ya sea por la apelación al uso de subjuntivos, gerundios, cultismos, palabras arcaicas o construcciones sintácticas complejas. Por ejemplo el Guardabosques explica a los padres de Hansel y Gretel: “He almorzado en la parrilla «Los dos Hermanos» sita en la intersección del bosque con la floresta y helos visto a ambos dos”.



Lo que parece primar sin embargo, tanto a nivel de la frase como en el plano del relato, es la utilización de frases hechas y dichas en específicos contextos discursivos que podemos llamar cotidianos o que se asientan en la actualidad. Allí Babá explica que “sólo un pésimo examen vocacional” pudo llevarlo a ser leñador en el Sahara. En “La Odisea” al ingresar en la cueva de Polifemo y comprobar que no hay nadie, uno de los marineros se pregunta “Por Juno! ¿Será feriado?” y un poco más adelante, al huir del monstruo, tras clavarle, como en la epopeya homérica, un tizón en el ojo, exclaman: “¡Huid, huid, esto es uso ilegal de la medicina!”. Se trata en todos estos casos ya no de citas tomadas de un texto específico, sino de ciertos modismos que por contraste con la época o con el contexto causan gracia. Pero además, en ciertos casos, transforman la escena genérica original: cuando Aquiles dice en “La Ilíada” que no peleará hasta que no le paguen lo que le deben, actúa, en el contexto de la épica griega, como un trabajador en huelga. Cuando el perverso Bois Guilbert dice que el caballero negro no logra recuperar la vertical luego de haber sido abatido, traduce la Justa Medieval en términos de una lid de boxeo moderna. También es este el sentido de la publicidad sobre el escudo de Ivanhoe. La analogía tiene gracia, porque aquellas series que se ponen en comparación comparten puntos en común.

No se trata ya entonces de la irrupción de un fragmento discursivo en uno precedente (que le es extraño) sino de la transformación de una serie discursiva en otra distinta. Esta irrupción, llevada al extremo, produce una adenda de sentido que resignifica completamente el original. Nos encontramos entonces con que las estrategias 1], 2] y 5] son básicamente grados diversos de una misma operación de transformación.

Así en “El Flautista de Hamelín” las ratas adoptan para sí los modos y las maneras del público de un recital: “¡Algo triste Flaco!” –gritan- “Tenemos populares, tenemos populares”, “Algo de Thelonious Monk”. Y éste a su vez se metamorfosea en ídolo de rock [no casualmente el flautista se parece al “flaco” Luis Alberto Spinetta].



No será raro que hacia el final éste decida librarse de los habitantes del pueblo, dado que él, nos explica, se debe a su público mientras que aquellos, como indica el lugar común en la biografía del cantante de rock, lo tratan de “fracasado”: [“¿Piensas eliminar con música estas sucias alimañas siendo, como eres, un fracasado?”]. También el capitán Acab, se convierte en un amante decepcionado de Moby Dick, tras lo cual puede concluir que la principal característica de las ballenas blancas es la infidelidad. Robinson Crusoe, actúa con respecto a Domingo [trasunto del Viernes de la novela de Defoe, al que éste ha decidido llamar así porque es “de inactividad total”] como un marido argentino de clase media que debe responder a los caprichos de su esposa [en este caso el pigmeo]. Hacia el final de “Otelo”, el moro y Casio se enamoran.



Las virtudes que Casio se atribuye son básicamente aquellas que Inodoro en “De los deberes” le exigirá Eulogia (ver 4.1.1): “Os diré Otelo que la campaña contra el Gran Turco mucho me ha dado. Sé de cocina y he cocinado más de un buen plato para las vastas voracidades de los soldados. Sé de costura pues he bordado hebras de oro, macramé y tules



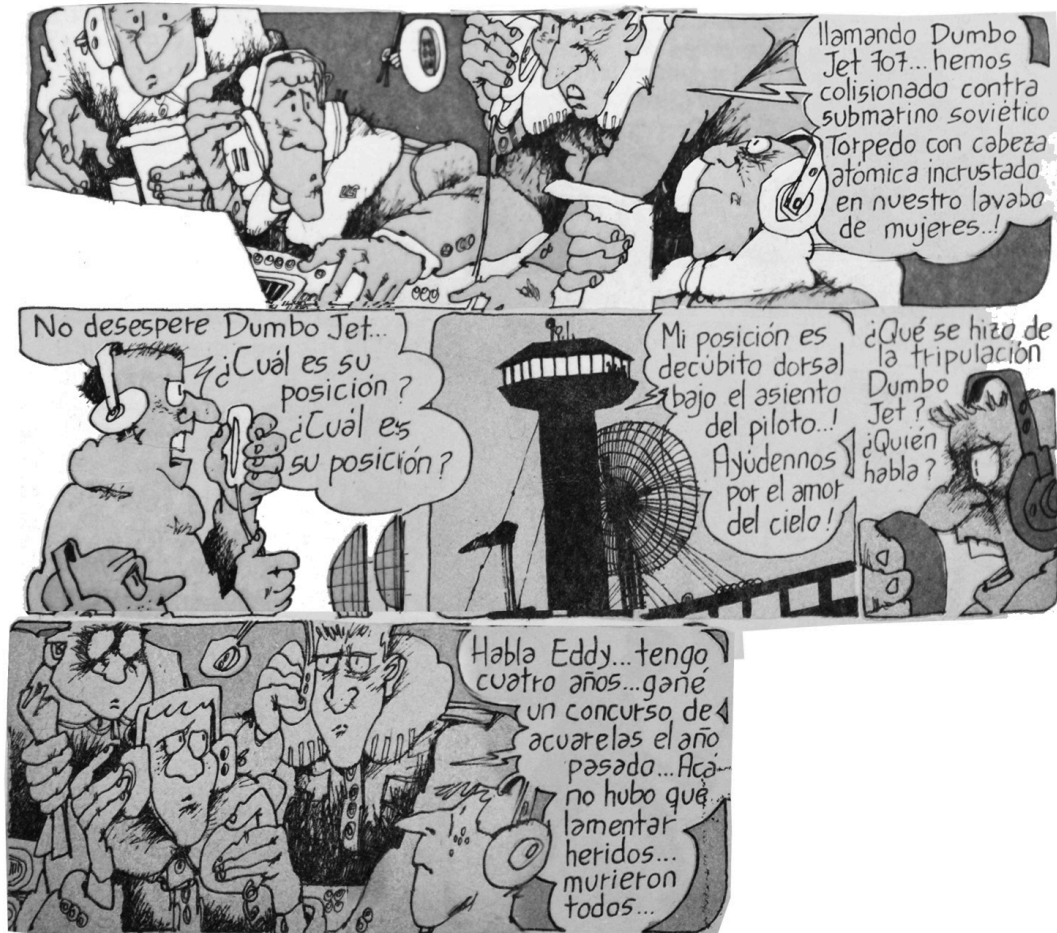
en las panoplias del que ha triunfado. Y sé de amores. Bebí sus mieles junto a los muros de Samarcanda con recios turcos muy bien armados”.

La bella judía de Ivanhoe se convierte súbitamente en una *manager* deportiva con características de explotadora: “Debes comprender Ivanhoe” -le explica- “esto es un negocio. Harás footing hasta Doncaster”. La transformación es total en “Alí Babá”. La criada Zoraida, tras asesinar a 39 de los cuarenta ladrones, explica que éstos eran “comandos palestinos” y se presenta como la agente israelí “Golda Birkin”. Por su parte Alí Babá confiesa ser un agente de la CIA: “Trabajo también para la Royal Dutch Petroleum. Por eso le di equivocada la palabra mágica a mi hermano. Él estaba comprometido con la Anglo Persian”.



Distinto, sin embargo, es el caso de la tercera estrategia transpositiva que lleva al paroxismo los procedimientos del texto fuente. En la versión de “Hansel y Gretel” (otros dos niños inquietantes) Hansel, como en el cuento, marca el sendero de regreso a casa; pero en lugar de hacerlo con migajas de pan arroja sobre el camino “granza, níquel, piedrillas, tosca, guijarros y cascotes en profusión”, ha armado además “con las tablillas que desechaba nuestro padre, el rudo leñador” señales con luces y en dos idiomas “A sendero de piedras 6 km. Camino sinuoso. To Grimm’s Brother House”. Pero la tragedia es inevitable, no son los pájaros [“y gliptodontes” dice Gretel] quienes desarman el sendero, sino los vecinos que “aprovechando tanta piedra, han pavimentado”. En “Tiburón, qué grande sos” el tiburón blanco se devora a Peter Benchley, croupier del casino [Peter Benchley era, recordémoslo, el autor de la novela], en el mismo casino, “junto a la mesa de Bacarat”. “¡Diablos, el tiburón en nuestro mismo Casino” –exclama el comisario- “nunca se había atrevido a tanto...” (Satiricón n° 25, febrero de 1976). En “Segundos afuera... ¡Sensurround!” [pseudo parodia, como hemos dicho, de las películas de cine catástrofe, al estilo de *Airport 1975* o *Earthquake*] se nos informa al comienzo que un Dumbo Jet 747 ha chocado contra un submarino nuclear soviético [“¿Qué hacía un submarino soviético en nuestro espacio aéreo?” pregunta un personaje] que llevan un torpedo con cabeza atómica incrustado en el

lavabo de mujeres y que toda la tripulación ha muerto [“Acá no hubo que lamentar heridos... murieron todos”].



Donde más ha sido utilizada la hipérbole, como mecanismo transpositivo, es en “La Cabaña del Tío Tom” versión de la novela homónima de Harriet Beecher Stowe, llamada en su versión original “La cabaña del Tío Sam” (*Chaupinela* n° 5, enero de 1975). La complacencia de Tom para con sus amos (que en la novela es señalizada como una marca de su nobleza) es llevada al extremo. Este Tom cree, por ejemplo, que los negros no se deben vender ni comprar “se deben regalar”. “No dejes este maravilloso país” le dice a Louis [posible trasunto del George Harris de la novela de Stowe] un esclavo que planea huir: “Si hay guerra perderás la oportunidad de que te envíen a la primera línea de fuego”. Cloe es aquí no la esposa de Tom sino la angelical hija del amo que enseña al esclavo a leer [“¿Para que quiero aprender a escribir, amita Cloe, si luego no sabré leerlo?”]. Sosteniendo en sus manos *El cuarto de Giovanni*, la novela de James Baldwin, le indica: “Ahora separarás en sílabas, Tom, la siguiente frase: «soy un sucio negro asqueroso»”.





El detalle del libro de Baldwin en manos de la niña, tiene su propia gracia, ésta era, recordémoslo, la primera novela en poner en consonancia negritud y homosexualidad. Hacia el final, mientras su amo lo golpea con crueldad, Tom grita “¡Con ese palo no, amo, con ese palo no! ¡Tiene un clavo en la punta! ¡Se lastimará usted! ¡Tómelo al revés!”.



La cuarta estrategia transpositiva es quizás la menos común. Fontanarrosa la utiliza en “Más bestia que el hombre”, parodia de “El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde” de Robert Louis Stevenson. Allí una tal Claire habla con un tal Jack [Trasunto de Henry Jekyll]:

Me han dicho que tú, ciertas noches, te tornas disipado, dado a las licencias y francachelas. Que te hundes en el libertinaje, en el estupro y la profanación de tumbas. Que eres cruel, perverso, que te invade la sevicia y la lujuria cual loco tropel cabalgando por tus venas... Oh Jack...! Sob sob sob... que además...

“Nada de cierto hay en esos infundios infamantes” –responde Jack- “Es toda una vil mentira para que Vogue no me distinga como «el Lord más elegante del año»”... Frente a lo cual Claire piensa: “Lo que temía. No era cierto”. Hacia el final, transformado en su alter ego, rodeado de prostitutas, el monstruo llora: “No quiero volver a ser un hombre... no quiero volver a ser un hombre”.



La historieta invierte entonces el argumento del relato. Es el hombre quien amenaza a la bestia con su humanidad. O más bien: la bestia es lo que más hay de humano en todo ser humano, lo inhumano es justamente aquello que la bestia no quiere volver a ser.

Idéntico procedimiento encontramos en “La naranja mecánica” (*Chapinela* n° 14, mayo de 1975). Tanto en la novela de Anthony Burgess como en el film de Stanley Kubrik, el protagonista era sometido a un tratamiento con el fin de erradicar su naturaleza violenta. Aquí se lo somete a un proceso idéntico para extirpar “de raíz el estigma del bien”.

Tendrá que llegar a detestar totalmente toda imagen de bondad. Le leeremos intermitentemente capítulos de “Corazón” de D’amicis. Le proyectaremos miles de fotos con desnudos del Mahatma Gandhi. Verá cientos de veces la vida de Madame Curie interpretada por Ana Magnani. Conocerá hasta el hartazgo las flagelaciones de San Francisco de Asís.

La inversión del procedimiento anticipa la ironía: en el mundo futurista de la historieta de Fontanarrosa, la policía persigue a los buenos, dado que son ellos (no los violentos) los que amenazan su modo de vida “¿Se puede mantener la industria de la guerra con esos sujetos?” –se pregunta el doctor Branom- “Millones y millones de operarios en la calle si cierran las fábricas de armas”. Con lo cual, también este procedimiento acaba por imponer un *plus* de sentido al texto fuente, es decir, la transformación por inversión o por hipérbole también puede conducir a la irrupción de un sentido nuevo que resignifica la obra original.

### 3.4.2 De La Iliada a Tiburón (pasando por Don Quijote).

Todas estas estrategias en conjunto, operando sobre las obras parodiadas como totalidad o sobre algunas de sus partes son puestas a funcionar poniendo entre paréntesis en cada texto, un pequeño fragmento de nuestra cultura, de la Iliada a Tiburón, pasando por Don Quijote, Otelu o los relatos de las 1001 noches. En este capítulo nos ocuparemos del análisis minucioso de dos ejemplos: las versiones de *La Iliada* y *La Odisea*, publicadas respectivamente en los números 10 y 11 de *Chaupinela* con los títulos de “La Iliada, Partenón y después” (*Chaupinela* n° 10, marzo de 1975) y “La Odisea no es un bicho” (*Chaupinela* n° 11, abril de 1975).



“La Iliada” (Fontanarrosa 1980: 3-10) se abre con Homero “un ciego inconsolable que canta en Braille el sitio de la irascible Troya” tañendo la cítara al ritmo de una milonga:

“Llegabas **por el Olimpo** delantal y trenzas sueltas” [por el tango “Milonga triste” de Homero Manzi: “Llegabas por el sendero / delantal y trenzas sueltas”]. Su figura irá siendo intercalada a lo largo del episodio, como una suerte de comentarista que pondrá en consonancia el universo de la épica griega con el del tango amparándose sobre la identificación entre Homero (el rapsoda griego) y Homero Manzi (el escritor de tangos; identificación que no es tan disparatada como podría parecer), a partir de la sustitución de algunos elementos en un caso y otro.

Así, un poco más adelante: “**Minerva** canta en **Argos** como ninguna y en cada verso pone su corazón; **a friso del Parnaso** su voz perfuma, **Minerva** tiene pena de **Aganmelón**” [por “Malena” también de Homero Manzi: “Malena canta el tango como ninguna / y en cada verso pone su corazón / a yuyo del suburbio su voz perfuma / Malena tiene pena de bandoneón”] y también: “Tal vez allá en **Esparta** su voz de alondra tomo ese tono oscuro del **Partenón**, tal vez de aquél **auriga** que sólo nombra cuando se pone triste con el alcohol” [“Tal vez allá en la infancia su voz de alondra / tomó ese tono oscuro de callejón, / o acaso aquel romance que sólo nombra / cuando se pone triste con el alcohol”]. O sobre la base de “Che, bandoneón”, siempre de Homero Manzi: “**Aganmelón**... para qué nombrarla tanto, no ves que está de olvido el corazón y ella vuelve noche a noche como un canto en las gotas de mi llanto... **Aganmelón**” [“Bandoneón, / para qué nombrarla tanto, / no ves que está de olvido el corazón / y ella vuelve noche a noche como un canto / en las gotas de tu llanto, / ¡che bandoneón!”].

Ambos mundos se ponen en espejo. Si aquí unas pocas denominaciones del campo de lo griego ingresan en la canción [“Olimpo” por “sendero”; “Minerva” por “Malena”; “Esparta” por “Infancia”; “Aganmelón” por “Bandoneón”] allí la acción de *La Iliada* es interceptada por fragmentos del orden de lo cotidiano. Por ejemplo en la sustitución paronomásica de los nombres de algunos personajes [“Aganmelón” por “Agamemnon” (de obvia connotación sexual); “Melenao” por “Menelao”]. También cuando Aquiles declara “¡Por Euterpe! Hostiga mis tímpanos la oda **testimonial**” o al explicar Júpiter a Minerva que se opone a la “intervención directa” en esa guerra. Otros ejemplos: Una mujer (posiblemente Hécuba) regaña a Paris “por quitarle a Melenao la fervorosa Helena, la de umbrosos ojos” diciendo “Hubieses hecho como en tus anteriores viajes, **cuando tan sólo robabas toallas o ceniceros**” tras lo cual agrega: “¡Y bájate el ruedo de esa pollera, que Eros **no es de palo!**”. Aquiles pide a Ulises que realice una hecatombe con 200 corderos en honor a Patroclo. Ulises piensa: “¿Y dónde consigo cordero a esta hora?”. Estas irrupciones se dan también en el plano visual: la marca “Adidas” se deja ver sobre el escudo de Héctor o un cigarrillo resplandece en la mano de Juno. Nunca, sin embargo, es este procedimiento tan efectivo como en el pequeño diálogo que Minerva y Juno mantienen al

comienzo de la historia: “Jactancioso Aquiles” –exclama la primera- “Derramaré jugo de limón sobre la cimera de su bruñido casco”. Juno sólo responde: “Cálmate Minerva”. Los lectores que no sepan que Minerva es una famosa marca de jugo de limón, perderán aquí el chiste que se desliza de forma casi secreta, explotando la identidad de los nombres. No se trata sin embargo de un equívoco, dado que el diálogo podría ser comprendido incluso por aquellos que no accedan a la referencia (quienes sin embargo no comprenderán, eso sí, la gracia).

La historieta, como se ve, confronta dos mitologías: la de la Grecia clásica y la del tango en un procedimiento característico tanto en Inodoro, como en Boogie. Aunque aquí, al poner en contrapunto el poema homérico y la canción popular (homérica también), adquiere un sentido muy específico: no se trata sencillamente de disparatar el discurso sino de poner en consonancia dos universos.



El final responde a aquél procedimiento que hemos denominado como de irrupción de un sentido no previsto dentro de un orden previo. “Crédulos troyanos!” –exclama Aquiles- “pronto tocará a su fin esta estólida guerra. Nueve años de lucha para que tú, Melenao, recuperes a Helena”. Frente a lo cual Menelao responde “¿a Helena? ¿Qué Helena? Ah... cierto... Helena!” (Fontanarrosa 1980: 10), poniendo en primer plano lo absurdo de esta guerra (de esta guerra y de todas las guerras). Menelao apenas recuerda a Helena y por lo tanto Helena es sólo una excusa (una excusa que parecen creer convincentemente el resto de los personajes).

Al comienzo de “La Odisea” (Fontanarrosa 1980: 11-12) Penélope exclama: “¡Ulises! ¡Hijo



de Laertes! ¿Piensas que estas son horas de llegar? Toda una mitología esperándote” a lo cual éste responde: “Penélope... con tu bolso de piel marrón y tus zapatos de tacón y tu vestido de domingo... luengas son mis aflicciones desde que dejara la bien murada Troya la ciudad de Príamo donde desjarretaran al rubio Aquiles. Desmontad tu cólera y escuchad mi relato”. Cinco interrupciones quiebran en este diálogo la isotopía del relato que imita los usos de una forma arcaica y prestigiosa del lenguaje: la primera en boca de Penélope cuando proclama “¿Piensas que estas son horas de llegar?” en franca contradicción con lo que sabemos de la historia de Odiseo (que Ulises ha tardado más de veinte años en volver a casa). La segunda es la introducción del término “mitología” en lugar de “noche” o “tarde” [“toda una mitología esperándote”]. La autorreferencialidad, cuando es explícita, suele ser graciosa. La tercera es la súbita aparición de la canción de Joan Manuel Serrat en boca de Ulises en forma de cita literal. La cuarta es más extraña y corresponde a la inscripción del vocablo “desjarretar” en pretérito imperfecto del subjuntivo que es, literalmente, “cortar el tendón de Aquiles”. La quinta, es la aparición en manos de Penélope, de dos agujas de tejer: irrupción de lo cotidiano anclada sin embargo en aquello que sabemos del personaje mitológico: su carácter de tejedora.



Luego de este breve prólogo comienza la entusiasta narración de Ulises que nos va dando paulatinamente la traducción irrisoria de algunos de los principales acontecimientos que componen *La Odisea*: la aventura del cíclope [Ulises: “Soy Ulises, fecundo en ardidés. Estamos de paso y queremos disfrutar la clásica hospitalidad de los cíclopes que todo lo reparten” Cíclope: “Esos no son los cíclopes, son los tricíclopes que en lugar de un solo

ojo tienen tres ruedas y los llaman tricíclopes de reparto. Pero yo soy Polifemo, el hombre de mirada individual. Y tengo hambre. Y estoy de mal humor.... Porque me está por salir un orzuelo”], las sirenas [Marinero: “oíd! ¡Sirenas!” Ulises: “¡Habrà una fábrica cerca!” Marinero: “alguna pescadería”] y Circe [“Marinos de turbios mares! Probad el rico embutido cien por cien porcino, de la afamada marca Circe!"]. En todos ellos vuelven a repetirse más o menos los mismos procedimientos irrisorios, con el acento puesto fuertemente en la irrupción de lo cotidiano [Ulises amenaza a Circe, que ha convertido a sus hombres en cerdos diciendo: “Vuelve a mis hombres en hombres o invocaré a Triquinosis, diosa de la Acidez Estomacal y te castigará [...] Menos al espartano. Con ese hacednos longaniza para el viaje”].

Particularmente divertida es la escena de las sirenas, cuyos cantos son, literalmente, boleros (uno mexicano, otro brasileiro y un tercero cubano): “Ven que esta sed de amarte me hace bien yo quiero amanecer contigo amor. Te necesito para estar feliz. Ven que el tiempo corre y nos separa... la vida nos está dejando atrás... yo necesito saber... qué será de ti” [cita textual de “Qué será de ti” del cantautor brasileño Roberto Carlos]; “No quiero que te vayas, la noche está muy fría acúñate en mis brazos esta mitología” [cita con alteración del bolero “Regálame esta noche” del compositor mexicano Roberto Cantoral: “No quiero que te vayas / la noche esta muy fría / abrígame en tus brazos / hasta que vuelva el día”]; Acércate más y más, pero mucho más o acaso pretendes el desesperarme [cita literal del bolero “Acércate más” del compositor cubano Osvaldo Farrés: “Acércate más, y más, y más, / pero mucho más./ Y bésame así, así, así, / como quieras tú. / ¿Es que tal vez pretendes / tu desesperarme?”].

Tras este breve interludio romántico y al ver que sus canciones no hacen efecto, las sirenas prorrumpen en un canto un poco más vulgar: “Ulises maricón, Ulises maricón, Ulises maricón” el dibujo nos muestra a una de ellas alentando a las demás, la perspectiva nos engaña un poco, pero tal vez no sea imposible reconocer en la disposición del resto la que es propia de una tribuna de cancha.

Finalmente volvemos a encontrar un sentido nuevo en esta transformación del poema homérico en historieta. Al culminar el relato de sus aventuras una sirvienta pregunta a Penélope si ha creído algo de aquello que le narrara Ulises. “Ni una palabra” responde “seguro que estuvo de nuevo en Ogigia con esa loca de la ninfa Calipso”. “¿Y entonces?” replica la sirvienta. Penélope da el golpe final: “esperad que deba explicarle a Ulises por qué estoy tejiendo escarpines y sus relatos serán cuentos para dormir infantes





comparados con los míos”. El verso homérico se trastoca entonces en el sentido en el que los argentinos, en la jerga popular, damos a la palabra “verso” en la expresión “hacer el verso”: engañar al otro a través de la palabra. Después de todo Ulises es el maestro del engaño, “fecundo en ardides” dice el epíteto. La última viñeta demuestra, sin embargo, que también puede ser engañado, no ya por los románticos cantos de la sirena, sino por el verso respectivo que le hará Penélope, invirtiendo así de manera cómica, su pretendida fidelidad (una inversión “clásica” en las versiones cómicas de La Odisea, que encuentra entre otros prestigiosos ejemplos el último capítulo del Ulises de Joyce).

Fontanarrosa no se limita entonces a “burlarse” de los textos parodiados. Cada historieta basada en un “clásico” (en el sentido que hemos especificado antes) encuentra hacia el final su propio “proyecto”: es decir una lectura y una interpretación de las obras con las que se enfrenta. Todas ellas, invariablemente “leen” las obras desde la cultura popular, para la cual la historia de Ulises puede perfectamente sonar a “verso” y mucho más la pretendida fidelidad de Penélope. Para la cual el tesoro de “La Isla del Tesoro” puede bien ser un hombre cuyos favores sexuales son codiciados por los piratas de los siete mares [Hawkins: “Vengo por el tesoro, Morgan”. Morgan: “¿Qué tesoro?” Hawkins: “¡El tesoro!” Morgan: “Has entendido mal muchacho. A mí me dicen «Tesoro» Pichón... Tú sabes cómo son los marineros”]. Para la cual, también, resulta perfectamente lógico, al final de “La Cabaña del Tío Sam” que “si las nubes son de algodón” entonces el pobre Tom no descansará allí tampoco<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Las historietas que componen la serie de *Los clásicos según Fontanarrosa* han sido publicadas dos veces en libro, dejando afuera muchos extraordinarios ejemplos. Damos aquí la lista completa de sus ediciones originales en *Satiricón* y *Chaupinela*: “¿Quién le teme al tío patilludo?” por Tennessee Fontanarrosa (*Satiricón* n° 10, agosto de 1973) [parodia de las historietas del Pato Donald]; “Fear Covas” (*Satiricón* n° 17, abril de 1974) [parodia de *Lindos Covas*]; “El varón domado” (*Satiricón* n° 18, mayo de 1974) [Pseudo-parodia de *La fierecilla domada* de William Shakespeare]; “Hombre de la casa rosada” (*Satiricón* n° 19, junio de 1974) [parodia del cuento “Hombre de la esquina rosada” de Jorge Luis Borges]; “Bocuchas paspadas” (*Satiricón* n° 20, julio de 1974) [parodia de la novela *Boquitas pintadas de rojo carmesí* de Manuel Puig]; “Robinson Crusoe, el desahogado” (*Chaupinela* n° 1, noviembre de 1974) [parodia de la novela homónima de Daniel Defoe]; “Robin Hood, apenas un delincuente” (*Chaupinela* n° 3, diciembre de 1974) [parodia de Robin Hood]; “La cabaña del Tío Sam” (*Chaupinela* n° 5, enero de 1975) [parodia de *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher Stowe]; “La isla del tesoro” (*Chaupinela* n° 6, enero de 1975) [parodia de *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson]; “Moby Dick” (*Chaupinela* n° 7, febrero de 1975) [parodia de la novela homónima de Herman Melville]; “Ivanhoe” (*Chaupinela* n° 8, febrero de 1975) [parodia de la novela homónima de Walter Scott]; “Un día en la vida de B.B.” (*Chaupinela* n° 9, marzo de 1975) [parodia de las leyendas

### 3.4.3 La Pampa de los Senderos que se Bifurcan o Un Semiólogo Indescifrable.

Incluido en *El rey de la milonga* (2005) el cuento “El especialista o La verdad sobre «El Aleph»” relata el arribo a la Argentina de Yoshio Kamatari, un crítico japonés especializado en la obra de Borges. Este lingüista, semiólogo y vocabularista [“es experto en vocabulario. Acá se ha interesado vivamente por la palabra «serrucho»”] se presenta frente al narrador, paradójicamente, como indescifrable: “Es difícil calcularle la edad, fenómeno que suele suceder con los orientales [...] puede inferirse que debe rondar por los setenta años. No obstante, como muchos japoneses, luce un pelo cano, corto, denso y tupido como el de una nutria” y a continuación agrega “Kamatari es impenetrable. No pueden detectarse en él atisbos de sonrisa o de humor”. El especialista parece ser, él mismo, una *heterotopía* viva (como aquella de la Enciclopedia China), que provoca en Arturo, el narrador, una “particular incomodidad”, “la molesta sensación de que a cada rato me estaba agarrando para la joda, si me disculpan el término” (Fontanarrosa 2005: 165).

Este especialista, amigo de Yukio Mishima, que no sabe que Borges ha muerto y que aprende el castellano en un sólo día [“Es notable la velocidad con que aprende las lenguas romances –dice Kamatari- la persona que ha estudiado latín. - ¿Usted aprendió latín? – No. Por eso demoré tanto en aprender el castellano”] sostiene la inquietante teoría de que

---

de Buffalo Bill]; “La Ilíada, Partenón y después” (*Chaupinela* n° 10, marzo de 1975) [parodia de *La Ilíada*]; “La Odisea no es un bicho” (*Chaupinela* n° 11, abril de 1975) [parodia de *La Odisea*]; “Un plato de fresas para Mrs. Grumbladt” (*Chaupinela* n° 12, abril de 1975) [pseudo-parodia de novela policial clásica]; “Hamelín tenía un flautista” (*Chaupinela* n° 13, mayo de 1975) [parodia de “El Flautista de Hamelín”]; “La naranja mecánica” (*Chaupinela* n° 14, mayo de 1975) [parodia de *La naranja mecánica*, novela de Anthony Burgess de 1962, llevada al cine por Stanley Kubrik en 1971]; “Segundos afuera... ¡Sensurround!” (*Chaupinela* n° 16, junio de 1975) [pseudo-parodia de las películas de cine catástrofe *Airport 1975* (1975) de Jack Smight y *Earthquake* (1974) de Mark Robson]; “De cómo Alí Babá abrió las puertas del Pentágono” (*Chaupinela* n° 18, septiembre de 1975) [parodia de la historia de Alí Babá de *Las 1001 noches*]; “Piel de asno vence” (*Chaupinela* n° 19, octubre de 1975) [parodia del cuento tradicional “Piel de Asno”]; “Sandokan, el tigre de la malaria” (*Chaupinela* n° 20, noviembre de 1975) [parodia de la saga de Sandokan de Emilio Salgari]; “Pabis, Gurus, Laxos & Praxis” (publicado sin título en *Satiricón* n° 23, diciembre de 1975) [historieta que incluye un episodio de Don Quijote, pero que no puede llamarse propiamente “parodia”]; “Tiburón, qué grande sos” (*Satiricón* n° 25, febrero de 1976) [parodia de la novela *Jaws* de Peter Benchley, llevada al cine por Steven Spielberg en 1975]; “Bolonki en la torre” (*Satiricón* n° 26, marzo de 1976) [parodia de la película *Infierno en la torre* (*The towering Inferno*, 1974) de John Guillermin].

**Borges se drogaba.** Frente a la revelación, el narrador se muestra francamente preocupado:

Kamatari me escudriñaba con sus ojos entrecerrados, reducidos entonces a dos rayitas. Serio.

-Vea –proseguí-, yo no podría arriesgar que Borges sea un ídolo popular como Gardel, o como Fangio, uno de esos ídolos amados por el pueblo. Es más, le diría que Borges siempre ha sido cuestionado por las clases más humildes, con justicia o no, por reaccionario, o antiperonista, por presuntamente oligarca, por no compartir la afición general por el fútbol...

- No he leído nada de Fangio [Interrumpe el japonés]

- ...pero toda esa gente que lo denosta, incluso los críticos de izquierda, se pondrían de su lado, del lado de Borges, si aparece un extranjero atacándolo, calificándolo de adicto a las drogas (Fontanarrosa 2005: 166).

La teoría de Kamatari parece sostenerse sobre la idea de que “sólo una persona bajo el efecto de alucinógenos puede describir algo como el Aleph”. Frente a lo cual Arturo insiste una y otra vez: “Es ficción, Yoshio”.

“El especialista” culmina la línea de lectura que en la obra de Fontanarrosa empieza con aquella primera irrupción de un Borges encapuchado en las páginas de Inodoro Pereyra (*Hortensia* 38, julio de 1973) en el episodio que más adelante llevará por título “La pampa de los senderos que se bifurcan” (Fontanarrosa 1998: 33) y que se perpetúa en la parodia de “Hombre de la esquina Rosada” que exactamente un año más tarde publicará en *Satiricón* (en el número 19, junio de 1974). En la primera -la de Inodoro Pereyra- el acento estaba puesto sobre la figura pública del escritor y su lugar como representante paradigmático de la cultura letrada. En la segunda aparece retratada –parodiada- una de las dimensiones de su obra: el Borges de las orillas, del tango, del suburbio. En esta tercera inclusión –explícita- del cuento, se conjugan ambas líneas.

El primer misterio a dilucidar es la llamativa semejanza del Borges que cruza la pampa con el personaje de El Monje, el misterioso habitante de la isla La Escondida en *La Balada del Mar Salado* de Hugo Pratt. El parecido es sorprendente, máxime cuando comprobamos que no hay otras representaciones de la época donde se nos muestre a Borges vestido de tal manera, salvo por el bastón y los ojos desviados, que sí reconocemos como atributos típicos del autor de *Ficciones*.



Arriba: El monje, el enigmático personaje de *La balada del Mar Salado* de Hugo Pratt. Compárese con la imagen de Borges en “*La pampa de los senderos que se bifurcan*” de Fontanarrosa, abajo.



La trama toma la forma de un intento de comunicación frustrada entre el escritor y el gaucho: [Inodoro] “usté parece hombre léido” [Borges] “«Léido» no. «Leído» se dice. Palabra grave” [Inodoro, tras una pausa] “«Facón» es una palabra grave” [Borges] “el sol sobre tu frente alumbre tu lenguaje camarada”. Esta última frase es una cita con alteración de la *Marcha de la libertad* compuesta por Manuel Gómez Carrillo y Manuel Rodríguez Ocampo en pos de la llamada *Revolución Libertadora* [“el sol sobre tu frente / alumbre tu coraje camarada”].

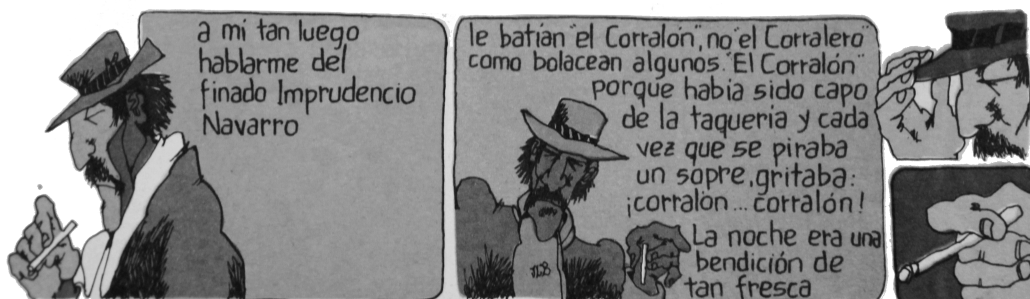
La cita tiene la forma de un comentario sutil, sobre el costado anti-peronista de la figura pública de Borges y pone a la historieta en consonancia con la serie política. Inodoro replica entonces: “No soy letrau ¿sabe? Usté es rápido pa la lengua como sapo entre los bichos” [Borges] “Es cierto, suelo tener la verba inflamada” [Inodoro] Fffssshh... ¿y no se pone nada?”. Dicho lo cual Borges replica: “Es inútil, somos un símbolo: Civilización y

barbarie”.

Una primer lectura literal, entonces, nos autorizaría a considerar al gaucho de historieta, a la historieta y al enunciador, en el lugar de la “barbarie” por contraposición al universo de la cultura letrada que representa aquí el “símbolo Borges”. Es aquello que en el cuento se dice de manera clara: “Borges siempre ha sido cuestionado por las clases más humildes” pero a continuación el narrador abre la duda “con justicia o no” y enumera por “reaccionario”, “antiperonista”, “presuntamente oligarca”, “por no compartir la afición general por el futbol”. Sin embargo, ante el reclamo de Mendieta “don Inodoro, lárguelo solo a este viejo. Nos desprecea” Inodoro replica: “déjelo nomás pasar, Mendieta, / yévese de mi consejo / que yo lo voy a enterrar / cuando se muera de viejo” [Alusión a la canción “El Corralero” de Sergio Mauvalle “déjelo nomás pasar / no rechace de mi consejo / que yo lo voy a enterrar / cuando se muera de viejo”]. Ya no se trata de un chiste [al modo del “Yo quiero ser original” del episodio “Cuando se dice adiós” (ver 3.2.3)] sino de una ironía que nos permite leer aquí la posibilidad de una continuidad (de una apropiación) de la obra de Borges por parte de Fontanarrosa: Inodoro no lo larga, sigue junto a él, cruzando la pampa, guiándolo en su ceguera a través del territorio vacío y horizontal de la historieta.

En seguida volveremos sobre este punto.

Un año más tarde se publica en Satiricón una parodia de “Hombre de la esquina rosada” que se titula, como no podía ser de otra manera “Hombre de la casa rosada”.



“A mí tan luego hablarme del finado Imprudencio Navarro” comienza la historia casi exactamente como el cuento al que parodia [“A mí tan luego hablarme del finado Francisco Real”] el nombre del personaje, sin embargo, le pertenece al tango, no a la literatura: es la deformación burlesca del narrador poético del tango “El cuarteador” de Homero Manzi [“Yo soy Prudencio Navarro / el cuarteador de Barracas”]. Y continúa desde la imitación burlesca “le batían el Corralón [corrige al original] no el Corralero como bolacean algunos [“Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero” dice el cuento de Borges] El Corralón porque había sido capo de la taquería y

cada vez que se piraba un sobre, gritaba: ¡corralón... ¡corralón!” –y vuelve en seguida a la cita explícita- “La noche era una bendición de tan fresca”.

La historieta construye la escena apelando a close-ups y viñetas mudas. Los cuerpos se deslizan sobre la pista, siguiendo la música con ojos cerrados. Con ojos cerrados también la orquesta ataca lo que ha de ser seguramente un tango. La entrada del personaje es indicada por el sonido de la puerta [“Slam”] y el primer plano de una pareja que mira asustada. El Corralón de Fontanarrosa se parece al Corralero de Borges [“un tipo alto, fornido, trajeado enteramente de negro, y una chalina de un color como bayo, echada sobre el hombro. La cara recuerdo que era aindiada, esquinada”]. Luego de estas viñetas donde no hay chiste, tenemos un segundo desplazamiento hacia la serie política [el primero es el nombre: “Hombre la casa rosada” por “Hombre de la esquina rosada”]: “Busco a Rosendo Juárez. Le dicen el Cuarteador y me ando maliciando que es de la Cuarta Internacional” [“El Cuarteador” es en realidad, en el tango de Homero Manzi, Prudencio Navarro]. Imprudencio Navarros dice aquí haber sabido ser comisario “por Clínicas y La Bomba” y que le han pasado el “santo de que andas rechupado por los estaños, y un tipo que anda rechupado no acata la verticalidad”.



Como se ve, de modo sutil, se introduce un tercer desplazamiento hacia lo político que juega con las dos lecturas posibles de aquella frase. “Acatar la verticalidad” es ante todo una manera graciosa de decir que al borracho le cuesta mantenerse en pie, pero además, dicha verticalidad, puede entenderse en términos de “verticalidad política”. Y no es extraño, dado que se trata de un ex-comisario que anda a la búsqueda de un comunista.

Imprudencio Navarro les recuerda a todos “antes de elegir a alguien consulten la comisaría más próxima” [estamos, hay que recordarlo, en junio de 1974] y se le aproxima a la

Lujanera: “¿Por qué te dicen la Lujanera? [Lujanera] Porque le hago promesas a la virgen de Lujan”. El Corralero contesta entonces con una frase de Perón [nueva incursión en la política]: “Acordate que mejor que prometer es realizar” [que aunque dicha en el contexto tiene una obvia connotación sexual, no deja, sin embargo de ser una frase de Perón] y agrega: “Lujanera... Son las 11 pm. Rajemos pa la zanja” y es esta vez la Lujanera quien dice: “Ya no sé si PM es pos meridiano, post mortem, policía militar o patria metalúrgica”. Lo que sigue se parece al cuento. Rosendo Juárez se arruga y Borges, el narrador [le cubre el cuello un pañuelo con las iniciales J.L.B.] entra en en escena [“Se arrugó Rosendo carajo!”] para hacer justicia. El Corralero se va con la Lujanera (cita explícita) “Abran cancha que me la llevo dormida” [en el cuento: “¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida!”]. Y Borges se retira. Casi de inmediato se escuchan los gritos: “entrá guacha, arrastrada..! entrá te digo” [en el cuento: “Ajuera oímos una mujer que lloraba y después la voz que ya conocíamos [...] diciéndole: —Entrá, m'hija —y luego otro llanto. Luego la voz como si empezara a desesperarse. —¡Abrí te digo, abrí guacha arrastrada, abrí, perra!”].

La muerte de Imprudencio Navarro se parece un tanto a la muerte del jubilado Polsky en la versión del Eternauta de Alberto Breccia: una sucesión de viñetas mudas que se alejan mientras Polsky sale y va cayendo, poco a poco, muerto. Aquí el personaje entra y se acerca, pero también cae muerto poco a poco al igual que en aquella. Tal vez sea casualidad pero dada la lectura en clave política que se hacía de aquella, no sería del todo extraño.

El final, sin embargo, tuerce las cosas otro tanto. Es Borges quien al llegar al bulín, como en el cuento, mira al cuchillo y comprueba que no tiene ni rastro de sangre. Sin embargo luego explica: “No me cabía que Rosendo Juárez, el Cuarteador fuera de la Cuarta Internacional. Lastima que en la oscuridá me confundí y achuré al Imprudencio Navarro” y concluye “es desde esa noche que uso lentes”.

Se trata, otra vez, de un capítulo de la todavía muy poco estudiada lectura de la obra de Borges desde aquellos medios y géneros que se atribuyen a la cultura de masas y de la importancia que aquella ha tenido sobre éstos. La influencia de la obra de Borges –sobre todo de su obra fantástica- sobre un amplio tramo de la historieta Argentina es, si esto es posible, aún mayor que la que tiene y ha tenido sobre nuestra literatura, dado que no existía en aquella, como en ésta, la necesidad de “matar al padre” –por decirlo de alguna manera. Tal vez la semejanza del Borges de Fontanarrosa con El Monje de Pratt responda a esta particular situación.





La muerte de Imprudencio Navarro se parece un tanto a la muerte del jubilado Polsky en la versión del Eternauta de Alberto Breccia: una sucesión de viñetas mudas que se acercan o alejan mientras el personaje va cayendo, poco a poco, muerto.



Retornemos por un segundo a la “Anotación al 23 de agosto de 1944” que hemos citado por extenso en la nota 132 hacia el final del punto 3.2.3. “Para los europeos y americanos” –dice Borges en aquél texto- es decir, para nosotros “hay un orden – un sólo orden posible- [...] que es ahora la cultura de Occidente” de allí se sigue que jugar a ser el otro “ser nazi” pero también “jugar a ser un gaucho” o “un piel roja” [jugar a ser Boogie el aceitoso] es a la larga “una imposibilidad mental y moral”. De allí la conclusión: Hitler, como el germanófilo al que se hizo alusión poco antes, no ignora su propia monstruosidad. Secretamente quiere ser derrotado. Asimilar “nazismo” y “barbarie” es, como todos sabemos, un error conceptual, histórico, político: el nazismo no fue ciertamente la barbarie sino la exasperación de ese “único orden posible”; pero asimilar “gaucho” y “nazi” es ya un exabrupto moral, sino una broma de mal gusto.

Como siempre con Borges, es necesaria una segunda lectura. Si abrigamos la secreta esperanza de entendernos con su autor, debemos dejar de lado, por un momento las connotaciones éticas del asunto y recordar la operación de la que parte su literatura: el cruce de dos regímenes de legalidad, entre aquel “único orden posible” y esos otros órdenes que lo deslumbran. La *Historia Universal de la Infamia*, es un examen pormenorizado de esos muchos otros que concluye, justamente, en “Hombre de la esquina rosada” donde uno de ellos es quien toma la palabra. Habrá que reconocer en aquél libro de Borges la operación que en este texto se denuncia como una imposibilidad mental y moral (a la larga): “jugar a ser el otro”. Juego atravesado por una justa dosis de horror y fascinación que es el corolario de aquella operación constitutiva. El acento ha de ponerse sin embargo en la frase que sigue: “el nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. Es inhabitable; los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él” (Borges 1989: 106). Es decir: por esa “irrealidad” que es el nazismo, sin embargo, se mata, se muere, se miente y se tortura.

Ricardo Piglia iba a afirmar años más tarde –desde las páginas de la revista *Fierro*- que la ficción como tal, en nuestro país había nacido “en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción. [...] La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción” (Piglia 1993: 9, *Fierro* n° 1: 70. En negrita en el original). Dos comienzos entonces y dos textos (El *Facundo* y “El Matadero”) que narran lo mismo, “dos versiones (una triunfal y otra paranoica) de una confrontación que ha sido narrada de distinto modo a lo largo de nuestra literatura por lo menos hasta Borges” (Piglia 1993: 9, *Fierro* n° 1: 70). Lo que Piglia no acaba de decir en ese texto (que es, recordémoslo, el primero de una serie de prólogos que vienen a introducir una serie de

historietas donde, desde la historieta, se va a releer la literatura argentina) es qué sucede cuando ese “otro”, desde el lugar que se le asigna –en este caso, la cultura de masas- replica tomando la palabra, tomando aquello que se ha dicho sobre él ¿No es acaso ese, justamente, el gesto que constituye la serie *La Argentina en pedazos* y el gesto que antes, había adoptado Fontanarrosa para leer desde la parodia, aquellas obras constitutivas de “ese único orden posible” que era para Borges, la cultura (de Occidente)?

No es extraño por lo tanto que Borges aparezca en aquél capítulo temprano de Inodoro Pereyra, como El Monje dado que como aquél en la historieta de Pratt, el gesto del escritor parece ser aquello que se esconde tras la obra temprana de Fontanarrosa. Ese gesto y la oculta necesidad de matar a ese padre sumergido, ya no por su situación de igual (un escritor frente a otro escritor) sino por su situación de literato que escribe desde la cultura “alta” mientras que Fontanarrosa, se concibe a si mismo, en su obra y en sus declaraciones, como escribiendo desde el campo contrario (también en *Best Seller*, hay un tal *Bourges*, cuya traición al Sirio, al comienzo de la novela determina el resto de los acontecimientos posteriores).

El Monje, desde las sombras, desde la isla La Escondida, conducía las acciones del resto de los hombres, de modo que en *La balada del Mar Salado*, a los personajes les resulta imposible prescindir de él. No pueden sino hablar de él, contra él, a su favor o en abierto contraste. Todo el tiempo están pensando en escapar a su influencia, pero a la vez, todo el tiempo, no hacen sino volver a caer entre sus redes, una y otra vez.

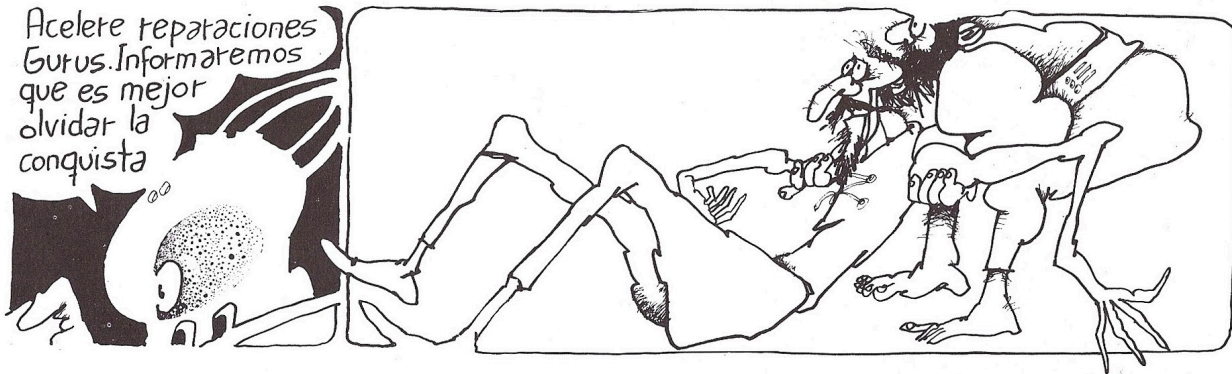
Ya antes, en la primera aparición del gaucho, en el número 25 de *Hortensia*, se había elegido, para parodiar al Martín Fierro, el episodio Borgeano por antonomasia: el momento en que Cruz y Fierro se encuentran, donde el primero se pasa al bando del segundo. Es decir: el humorista Fontanarrosa, no desecha a ese otro gran humorista que también fue Borges, de alguna manera lo invierte. A través del humor (por ejemplo en *El Aleph*), es que Borges asimila y reescribe la literatura de occidente. A través del humor, Fontanarrosa recupera para la cultura popular y un arte de masas como lo era la historieta, el gesto de Borges y reescribe su literatura.

Quizás haya todavía un eco secreto más de Borges que agregar a esta serie. El que replica el título del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en el también indescifrable “Pabis, Gurus, Laxos y Praxis” (anunciado en las páginas de *Satiricón* como una obra de “**Ciencia-Micción**” [por Ciencia Ficción]). Allí no está Borges, sino el Quijote. Pero se trata de una lectura extremadamente particular del Quijote, que bien podría haber sido



de Borges (si Borges hubiera escrito desde la cultura popular). Nada nos anticipa en esta historieta que se vaya a hablar del personaje de Cervantes: la transformación es total. Ya no se trata de un plus de sentido que se agrega a una historia precedente sino exactamente al revés: la historia precedente (el clásico) va a irrumpir en el interior de una historieta de Ciencia Ficción que parece respetar hasta ese momento todas las convenciones del género: extraterrestres, naves espaciales y un secreto plan para invadir la tierra que va a ser frustrado por el ingenioso hidalgo de la Mancha en su lucha contra los molinos. Los extraterrestres, amedrentados por esta súbita irrupción de un clásico en un contexto que le es en principio extraño, deciden entonces cancelar su plan de conquista [“¡Nos ha atacado! ¡Pronto... evaluación de daños..! Nos ha destruido la antena Laxos! Un solo impacto y nos ha destruido nuestra maravillosa antena detectora ¡Son seres poderosísimos! Acelere reparaciones Gurus. Informaremos que es mejor olvidar la conquista”]

Al final, Sancho Panza, recogiendo a su maltrecho amo, piensa: “Pobre don Quijote... no sirve para nada”. Pues bien, no. Pensamos nosotros. Don Quijote ha detenido la conquista de la tierra. Ha servido entonces para mucho. Así como Inodoro decide proseguir su camino por la Pampa, llevando a Borges (secretamente) en brazos, Fontanarrosa bien puede cruzar los clásicos de la cultura “alta” con aquellas historias de la cultura “baja”, produciendo nuevas lecturas.



### 3.5 EL DISCURSO PERIODÍSTICO

No hace falta insistir demasiado en la función de la página de chistes de un periódico como por ejemplo *Clarín*. Es una parte indispensable de la “construcción social de la actualidad”. nos dice qué cosas son noticia y en cierta medida, cómo debemos reaccionar ante ellas. Eso que pensamos, hacemos, comentamos en el día a día, está allí pensado, hecho y comentado. Los chistes gráficos dialogan, retoman y resignifican fragmentos de las noticias informadas en el cuerpo principal del diario a menudo bajo la forma de un pensamiento ingenioso, constituido sobre la base de un hipotético sentido común (Levín 2013: 23). No sólo nos hacen reír, sino que también nos enseñan algo.

Esta reformulación de las noticias que los medios han previamente elaborado es lo que hace a este particular dispositivo un material privilegiado para la búsqueda de los modos de producción de la significación dado que se trata, casi siempre, de volver a repetir aquello que ya se sabe (Steimberg, 2013a). Ya hemos observado, sin embargo, que “aquello que ya se sabe” puede también constituirse sobre la base de aquello que (en realidad) no se sabía todavía (pero que se debería haber sabido). Todo lo que el lector del diario desconoce puede imaginariamente reponerlo una vez que el mecanismo del chiste resulta para él familiar.

Dos son los géneros que tradicionalmente han circulado como contrapunto inherente del discurso periodístico: el *cartoon* o chiste gráfico y las tiras cómicas. El primero incluye –según Steimberg- todos aquellos dibujos de cuadro y gags únicos que encuentran su tema en los asuntos de actualidad. “El *cartoon* ironiza casi siempre sobre el tema tratado, convirtiendo a sus personajes –cuando los tiene– en meros vehículos de una proposición conceptual original acerca de la situación” (Steimberg 2013b: 97).

Por su parte las tiras cómicas o *comic strips* presentan un mensaje gracioso en una secuencia de varias viñetas, por lo general a través de personajes más o menos estables. Suelen ser autoconclusivas, pero a la vez esbozan una continuidad que se perpetúa en el día a día, por ejemplo en el desarrollo de un tema que puede durar por varias ediciones (*Clemente* durante el Mundial 78, *Mafalda* jugando a ser gobierno). Casi todas las que surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XX descienden directa o indirectamente de *Peanuts* (*Carlitos*) la criatura de extraordinario éxito de Charles Schulz<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Se calcula que a la muerte de su creador, el 11 de febrero del año 2000, la tira se había publicado en 2.600 periódicos de setenta y cinco países, y había sido leída por 335 millones de personas en

Durante medio siglo [desde 1950] *Peanuts* repitió un esquema gráfico que se volvió modelo universal: tiras de la misma altura, de tres o cuatro cuadros, de cabezas grandes, líneas claras y elementales, ausencia de fondos, colores planos, con protagonistas niños o animales [...] No hay claroscuros, escorzos, entramados o caricaturas de personajes reconocibles” (Martignone y Prunés 2008: 31)<sup>162</sup>.

Pero *Peanuts*, a diferencia de *Mafalda*, no se preocupa por la realidad que la circunda. Los amigos de Carlitos, viven el día a día sin necesidad de hacer alusión a los acontecimientos político-sociales que constituyen el eje temático principal del medio que los sostiene (ellos sí, a diferencia del personaje de Quino, pueden “vivir sin enterarse”). “En los términos de su pertenencia a un género” –dice Steimberg– “*Peanuts* es claramente una historieta de humor; *Mafalda*, una formación mixta a medio camino entre la historieta y el cartoon” (Steimberg 2013b: 97).

*Mafalda* atrapa a sus lectores con la ilusión de un ejercicio de lectura anticonformista, fundado en una ideología que reniega del *establishment*. Pero la agilidad y transparencia de sus juegos conceptuales se fundan en un repertorio de tipos humanos determinado por un elemental medio ambiente, en el que campean las caracterizaciones sociales del sentido común. No sólo se da la monótona circunstancia de que la hija de una señora gorda sea una pequeña señora gorda [...] se da el caso de que el hijo de un gallego bruto resulte ser, también; un gallego bruto (Steimberg 2013b: 98).

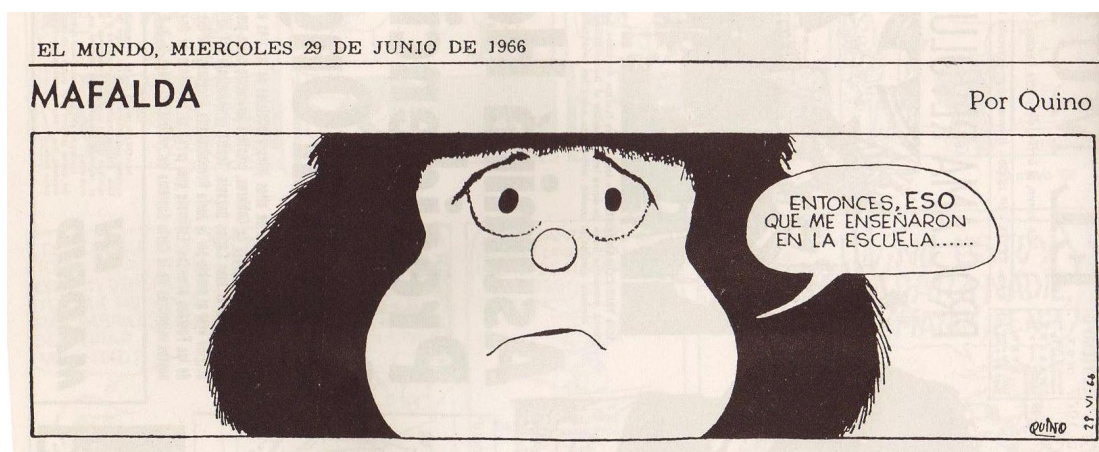
En un episodio publicado en el diario *El Mundo* el miércoles 29 de junio de 1966, la niña, mirando a cámara, en un primerísimo plano, dice «entonces ESO que me enseñaron en la escuela...». ESO es la democracia. Y aquello que desmiente lo que se había aprendido en la escuela es el golpe de estado que ha derrocado al presidente Illía, noticia de tapa de ese día. Es un caso particular, porque aquí no hay chiste, pero es un caso ejemplar, porque ESO a lo que alude al personaje, es incomprendible sin el contexto que rodea la tira.

---

veintiún idiomas distintos.

<sup>162</sup> Schulz se deshace de la perspectiva: “la escena la llenan solamente los personajes, sin objetos ni fondo, o reducidos a meras líneas (Barbieri 1993: 123). “El tiempo que separa una o más viñetas prepara al lector para la observación incisiva: se encuentra de frente a un tiempo similar al del teatro cómico –el instante de silencio que separa el momento en el cual el actor dice la broma o ejecuta el gag, de la risa o del aplauso del público” (Moliterni *et al* 2003: 235-236).





Es además, parte fundamental de la imagen de enunciador que el periódico construye de sí mismo, en este cara a cara con los lectores (Lavado 1988: 61). Esta viñeta única y específica inaugura además un procedimiento que no era habitual en *Mafalda* ni en las tiras cómicas de la época y que sólo poco a poco se irá apoderando del género: la interpelación directa, frontal con el receptor del medio (que llegará a ser decisiva, por ejemplo, en Clemente)<sup>163</sup>. No hay chiste, pero el mecanismo es el propio del chiste: contradicción, apelación a un imaginario, economía de recursos para decir algo nuevo sobre la base de “lo que ya se sabe”.

Por eso mismo, Mafalda representa el caso genérico ejemplar de aquello en lo que poco a poco, irán transformándose *Inodoro Pereyra* y *Boogie el aceitoso* [cosa que además se dice en Inodoro de manera explícita, en “El chiquero hecho un asco” (Fontanarrosa 1998: 240) Mendieta piensa: “Yo sé que las comparaciones son odiosas... pero cuando lo veo recién levantau cada vez me hace acordar más a Mafalda”].

Con su ingreso a *Clarín* Inodoro cambia de género, da lugar a la actualidad entre sus páginas, se torna, como *Mafalda*, un híbrido entre la *comic strip* y el *cartoon* de contenido político. No será extraño, por lo tanto, que la sucesión cinematográfica de planos y

---

<sup>163</sup> “El acceso a esa palabra frontal, al lector-receptor directo, a la apelación, ha sido un proceso largo, una conquista de familiaridad ganada a golpes de audacia: es el caso de la actual [1987] Clemente [...] la tira de Caloi avanzó hacia la complicidad del lector, rompió las reglas formales de la tira, creó su propia legalidad e impuso la costumbre de mecanismos propios del absurdo y el NON SENSE [...] cada día Clemente monta un show sorpresivo en el que todo vale” (Sasturain 1993: 248). Clemente, además, es fuertemente interpelado él mismo por otro Clemente que se asoma desde la esquina superior del cuadrado, estableciendo un espacio dialógico (en el sentido bajtiniano) donde entonces el “sentido común” ya no es tan común ni tan sentido.

contraplanos que caracteriza sus primeros cinco años vaya siendo reemplazada por el plano único de perfil, “tributario más del espacio teatral que del fotográfico” donde los personajes son “presentados a plena luz y [casi siempre] a la altura de la mirada” (Moliterni *et al* 2003: 235-236).



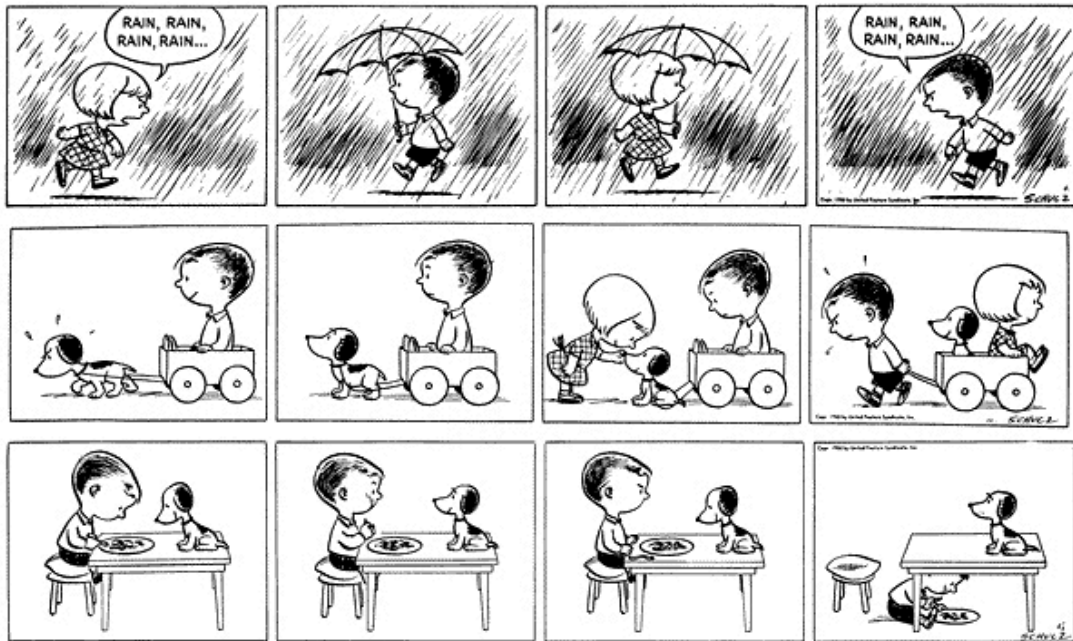
Hasta aquí nada que no se haya dicho antes. Lo que no ha sido señalado todavía es que a lo largo de los años, también el trasfondo político de actualidad se irá volviendo menos común entre sus páginas, aunque nunca desaparecerá del todo.

### 3.5.1 Fontanarrosa en *Clarín*.

El 7 de marzo de 1973 el diario *Clarín* salió a la calle estrenando una nueva sección de humor (que en ese momento aún no ocupaba el lugar de la contratapa). Hasta entonces el espacio había sido terreno exclusivo de las tiras que se importaban desde los *syndicates* o agencias de distribución estadounidenses, dado que resultaba más económico para los diarios nacionales importarlas que pagar a los dibujantes argentinos por sus originales. Con la llegada de Caloi, Crist, Bróccoli y Fontanarrosa culmina el proceso de “nacionalización del humor” que el periódico había previamente comenzado con la incorporación de Ian y Landrú como humoristas estables y de Hermenegildo Sabat como caricaturista.

Con la erradicación de *Mutt & Jeff* y su reemplazo por *Teodoro y Cía* de Viuti, la contratapa se nacionaliza completamente. Este hecho tiene un significado que va más allá de la anécdota histórica: “Lo que ha cambiado –con todas las mediaciones, matices y el antecedente de Mafalda- es la función de la página de humor como parte de una totalidad, el diario; y la estructura misma de la página como sistema en sí” (Sasturain 1993: 246). De la deshistorización y el anonimato se pasa a una serie discursiva impregnada por la función autor (que ya entonces era parte de los mecanismos propios del discurso irrisorio, como vimos en 2.1.2) e indisolublemente ligada al resto del diario. “La contratapa pasó a ser la





Hacia el final, la historieta se va transformando en un juego estrictamente estructural. Exactamente como el *Peanuts* de Schulz. Lo que había comenzado siendo una máquina puramente paródica se va a ir volviendo, treinta años después, una pura máquina de dislocar el lenguaje, en la que el dibujo operará, simplemente, como soporte de un ejercicio sin contenido. Arriba: tres tiras de *Peanuts* de 1950 (Schulz, Charles 1950: 4, 10 y 11). Abajo: Una tira de Inodoro Pereyra de 2005, nunca publicada en libro.



otra tapa, con los mismo temas pero otra mirada, tan significativa como la estrictamente periodística” (Sasturain 1993: 246)<sup>164</sup>.

Tan fuerte llega a ser este proceso, que los argentinos casi no podemos concebir un diario sin chistes –según señalan Hernán Martignone y Martín Prunés en su libro dedicado al género: “esa última página de *Clarín* o del suplemento de espectáculos del diario *La Nación*, conformada por cinco o seis tiras cómicas de dibujantes argentinos, que nos parece lo más natural del mundo desde hace más de treinta años, es en realidad algo bastante inusual (por lo menos en los países occidentales)” (Martignone y Prunés 2008: 18)<sup>165</sup>.

La transformación afectaría también al contenido del humor. La distribución masiva, a través de las cadenas de periódicos había tenido sus consecuencias en la estandarización temática (se trataban de evitar regionalismos excesivos y cuestiones coyunturales) y de formato (medidas que podían ser adaptadas a distintos medios) con la consecuente “domesticación del primitivo humor salvaje” (Sasturain 1993: 242) (véase 2.1.1). Pero sobre todo, las tiras diarias norteamericanas universalizaban imágenes, patrones de conducta, conflictos, ideologías. Ahora, gracias a los nuevos humoristas se podía asistir al fenómeno de una historieta que actuaba en evidente contrapunto con el periódico que le daba sustento, en un formato que se diferenciaba claramente del norteamericano, dado que mezclaba, como hemos mencionado, los géneros del *comic strip* y del *cartoon*. “La mayor variedad estilística y en menor medida, la frecuente renovación del medio, con personajes que llegan a imponerse como parte de la vida diaria de los argentinos, son un poco más difíciles de encontrar en las tiras norteamericanas, que en general se ajustan todas a un formato y estética similares” (Martignone y Prunés 2008: 18).

---

<sup>164</sup> Quedará siempre un espacio, para la tira no-humorística. Del gauchesco *Capitán Ontiveros* de Nella Castro y Arancia, se pasa a la Ciencia Ficción de Alberto Contreras en *El regreso de Osiris* y finalmente al costumbrista y despojado de aventuras *El “Loco” Chávez* “con el que la cotidianeidad se convierte en espectáculo sin el pretexto de la intriga” (Sasturain 1993: 248).

<sup>165</sup> Aunque poseen una destacada producción de historietas, países como Bélgica, Francia, Italia o España, no tienen casi tiras cómicas. “No sólo eso, sino que los diarios de esos países no suelen tener un espacio para publicar tiras cómicas, ni siquiera norteamericanas. A los argentinos, acostumbrados como estamos a empezar leyendo el diario de atrás para adelante (Gociol y Rosemberg 2000: 49), nos provoca una mezcla de incredulidad y desilusión abrir un periódico en Europa y buscar en vano nuestra querida «página de los chistes», sólo para constatar su ausencia. Las tiras cómicas están tan asentadas en nuestro imaginario colectivo, y en el de aquellos países que siguen el modelo editorial norteamericano, que un diario sin chistes nos resulta un poco menos que inconcebible” (Martignone y Prunés 2008: 17).

Al estrenar su nueva página de humor *Clarín* era ya el matutino más vendido, aunque tardaría todavía una década en superar las ventas del vespertino *La Razón* (Levín 2013, Muraro 1987, Getino 1995). Los nuevos humoristas tenían entonces entre 25 y 30 años, de modo que incorporaron además una nueva mirada generacional, en una coyuntura política donde lo generacional era un aspecto fundante (Levín 2013: 36). Crist, por ejemplo, “aprovecharía sus recuadros en la contratapa para ejercitar una continua búsqueda estética muchas veces cercana al expresionismo: utilizó angulaciones subjetivas exagerándolas hasta límites grotescos, exploró lúcidamente los entramados y rellenos, jugó con los volúmenes y las proporciones” (Levín 2013: 43).

El surgimiento de los primeros *newspapers* ya durante las primeras décadas del siglo XVII, había instaurado por primera vez en la historia una “paradoja contractual” entre aquellos libelos y sus lectores: la de un vínculo de comunicación fundado en el puro principio de la periodicidad: “*en un compromiso enunciativo justificado solo por el tiempo, y no por los contenidos del discurso, vinculados a su vez a tal o cual noticia*. Como si el contrato dijera: «me comprometo a hablarte una vez por mes (o por semana, o por día) pero no sé qué te voy a decir la próxima vez, no puedo saber de qué te voy a hablar»” (Verón 2013: 227, cursivas en el original).

“Los periódicos no necesitan renovarse ellos mismos puesto que su razón de ser (y la razón de ser de los consumidores que los compran), las noticias, se renuevan automáticamente todos los días” (Martignone y Prunés 2008: 19) un periódico debe por lo tanto presentarse como un marco confiable, como aquello que no cambia en un mundo de cambios constantes. De allí que a las tiras no se les exija que sean siempre diferentes, sino siempre iguales. En la mayoría de sus casos, las tiras y chistes gráficos no son un producto autónomo, sino una parte más del diario.

El espacio de Fontanarrosa, sin embargo, no será tan permeable a la actualidad que lo circunda. La reformulación del discurso periodístico en sus viñetas, va a ir produciéndose de manera lenta y progresiva. El primer chiste gráfico de Fontanarrosa publicado en *Clarín*, por ejemplo, muestra a un mosquetero que ha sido atravesado por una espada y que con gesto de satisfacción dice a su contendiente: “¿y ahora que estás desarmado que dices?” (*Clarín*, 7 de marzo de 1973). El segundo, nos enseña a un Batman que, sentado en un banco de plaza, da de comer a los murciélagos (8 de marzo de 1973). Estos chistes se leen hoy tal y como pueden haberse leído hace cuarenta y un años. No tienen época.



Es decir: no tienen más época que la que tienen las imágenes de Batman y la de un jubilado que da de comer a las palomas cuyos sentidos se encuentran aquí superpuestos. Corresponden a una época, sí, pero no son, ni ahora ni entonces, necesariamente actuales. La expresión de disgusto en el rostro de Batman, sin embargo, puede tener dos sentidos. El primero y más inmediato, cumple más o menos el rol de establecer una relación de complicidad con el lector. Esta complicidad sirve a veces para reforzar el efecto irrisorio (haciéndolo más gracioso) y otras veces para atenuarlo (reduciendo el nivel de polisemia del mensaje) o señalarlo (como indicando “aquí hay chiste”). Puede también leerse, sin embargo, como el de un Batman que ha sido “jubilado” de la aventura, y por metonimia, como la asunción por parte de Fontanarrosa de un espacio que ya no es más el de la historieta (de aventuras) sino el de lo inmediato cotidiano. Es una interpretación posible, pero no forzosamente necesaria.





El espacio del *cartoon* no es ya más el de la aventura sino el de lo inmediato cotidiano, como en este chiste de Bróccoli, publicado en la revista *Mengano*, nº 35, 22 de diciembre de 1975 al 4 de enero de 1976. El chiste de náufragos era todo un clásico.



En todo caso, los habitantes de esas viñetas son al principio, seres de lo exótico: mosqueteros, piratas, superhéroes, náufragos en islas desiertas [el chiste de náufragos era todo un clásico]. También hay hombres y mujeres comunes, claro, pero su inscripción temporal es tan indefinida como la de aquellos. Poco a poco, sin embargo, los nuevos actores sociales van a ir ganándose un lugar. Aunque todavía no se hable de la actualidad, ni se la muestre, algunos personajes de esa actualidad van a ingresar progresivamente al chiste.

“Crist y Fontanarrosa no sólo introdujeron en *Clarín* una renovación en los estilos de dibujo y humor y una perspectiva fuertemente anclada en lo generacional sino que asimismo abrieron sus miradas a un amplio abanico de personajes y estereotipos sociales” (Levín 2013: 45). Los conflictos, particularmente pertinentes para la época, del mundo del trabajo, las relaciones entre las diferentes clases sociales, con una mirada fuerte puesta en los jóvenes (ellos mismos eran también jóvenes) [“jóvenes de barbas largas y cabellos despeinados, pantalones acampanados y remeras de mangas cortas” (Levín 2013: 51)] y las contradicciones presentes en el seno de una sociedad que se iba volviendo más y más conflictiva: “Fontanarrosa “estereotipó al moderno rockero, al petulante “argentino potente”, al estudiante intelectualizado, al hippie artesano” (Levín 2013: 51).



Particularmente relevante en este sentido es el chiste publicado el 24 de febrero de 1974. Dos universos se ponen en tensión cuando uno de esos jóvenes, con pantalones Oxford, sosteniendo un *Long Play* de *Los Náufragos* se dirige a un hombre vestido con sobretodo y corbata que en su lugar sostiene una bomba: “Flaco...” –le dice- “me dijeron que vos también estás en el ruido” (Clarín, 24 de febrero de 1974). El hombre lo mira con cara de

enojo. Fontanarrosa podría haber elegido representar dos tipos de jóvenes contrapuestos: el joven militante y el joven “que está en el ruido” (particularmente sensible a las modas). Pero no: el hombre que sostiene la bomba no presenta ningún rasgo de juventud. La bomba, por otra parte, es la caricatura de una bomba. No es una bomba configurada en términos realistas (recordemos que a través de Boogie el aceitoso, nuestro autor había desplegado una particular pericia en la representación de armas de todo tipo).



La transformación de una sociedad que hasta hacía poco más de una década se veía a sí misma como hegemónica y que poco a poco se había ido transformando en una sociedad percibida como fuertemente estratificada va a ocupar un lugar central en estos chistes. Lo llamativo es que, al contrario de lo que podría parecer, el porcentaje de chistes que se ocupan temáticamente de la actualidad (reescibiendo, por lo tanto, el discurso periodístico que los rodea) es muy bajo. Uno de los pocos ejemplos lo constituye el publicado el 11 de octubre de 1975 donde un hombre tembloroso y preocupado exclama frente a su médico: “Le juro que no he vuelto a beber, doctor!!! Pero me ha atacado el “Delirius Tremens”! Veo panteras rosas por todos lados!” (Clarín, 11 de octubre de 1975) haciendo clara alusión a la figura política de Jorge Rafael Videla en ese entonces en ascenso<sup>166</sup>.

Así por ejemplo, durante el campeonato mundial de fútbol, en junio de 1978, el espacio del chiste apenas va a mencionar el evento (cosa que si comenzará a ocurrir de forma reiterada

---

<sup>166</sup> El 4 de septiembre de ese mismo año la revista *Gente!* había publicado una portada a dos columnas en la que se veían la pantera rosa maniobrando un yo-yo, por un lado y el retrato del entonces Jefe del Ejército, evidenciando el supuesto parecido.

LAO 10 - Nº 100 - 4 DE SEPTIEMBRE DE 1975 - 3,00  
EN ARGENTINA N.º 1.200 - 25 PARAGUAY 100 GUARANÍES  
EN COLOMBIA 3,00

**GENTE**  
Y LA ACTUALIDAD

**DESDE BOGOTA:  
EL CONGRESO DE BRUJOS**

**DESDE TUCUMAN:  
LA TRAGEDIA DEL AVION**



**LA PANTERA ROSA  
REPORTAJE  
A UN FENOMENO**

**GENERAL VIDELA  
QUIEN ES.  
QUE PIENSA**

**EXCLUSIVO:  
CON GUILLERMO VILAS EN FOREST HILLS**

[Revista *Gente y la actualidad*, n° 528, 4 de septiembre de 1975]



luego de la victoria argentina)<sup>167</sup>.

El día de la inauguración la contratapa de *Clarín* nos muestra a un Loco Chávez en primerísimo plano, que cruza los dedos mirando a cámara. El chiste de Crist pone en escena a dos gauchos que han marcado a una vaca con la marca del Mundial [“Entonces me dije: el agro no puede estar ausente en un evento de esta naturaleza”].



Fontanarrosa, por el contrario, elige hacer un chiste de fútbol donde el acontecimiento no se menciona. Se abre además un lugar para la crítica social que el contexto celebratorio buscaba a todas luces silenciar: “Profesor, quiero recomendarle este pibe. Tiene clase,

---

<sup>167</sup> El mundial del 78 marca un hito en la concreción de la fórmula “fútbol y patria” que había venido gestándose en Argentina cuando menos desde 1966 hasta alcanzar una presentación hiperbólica debida principalmente a cuatro factores: la asociación, en primer lugar, con el nacionalismo agresivo y fascistizante de la dictadura; la supresión, en segundo lugar, de la política, propia de la época, que obliga a otros actores y formaciones culturales a encarnar las funciones que en algún otro momento habían desempeñado los actores políticos [por ejemplo el rock nacional comienza a cumplir en esta época el rol reservado en otro momento a la militancia de los sectores juveniles]; el creciente peso de los medios de comunicación en la configuración de la oferta de bienes simbólicos, que al estar completamente controlados por el gobierno, no da lugar a discursos disidentes; y en último lugar, la aparición, desde 1977, de un símbolo de la eficacia y pregnancia de Diego Maradona cuyo apogeo va a comenzar en 1982 (Alabarces 2008: 120).

estilo. Es un jugador tipo Villa, el de racing...” Profesor: “¿Con ese fisiquito?” Hombre: “Es que es más bien tipo Villa de Emergencia” (Clarín, 1 de junio de 1978).

Chistes sobre fútbol los hay a montones, resulta llamativo entonces que del mundial no se diga nada [mientras se está celebrando, por el contrario, tras la victoria, apenas hay chistes que no mencionen el hecho]. El 29 de junio, sin embargo, poco después de la victoria argentina, Fontanarrosa publica un chiste donde se pone en evidencia la contradicción a la que se enfrentaba la Argentina de ese entonces. “Con este fato del Mundial de Fulbo quedé entre confundido y desalentado...” —expresa un personaje que es el estereotipo del orillero, del hombre de tango- “A la final resulta que somos un pueblo alegre” (Clarín 29 de junio de 1978). El chiste bromea con dicho estereotipo (el tanguero como hombre melancólico y triste) poniendo a la par en evidencia las contracara del discurso oficial. “A pesar de su aparición absolutamente esporádica y casual, estas viñetas vehiculizaron así la representación de la miseria en medio del clima festivo del mundial” (Levín 2013: 137)<sup>168</sup>.



<sup>168</sup> Hay que volver a repetir que dichas representaciones no eran sino esporádicas y que en su gran mayoría los chistes o bien repetían y confirmaban el discurso oficial, o bien no hacían alusión explícita a la coyuntura socio-política del momento, evadiendo el problema. El 1 de julio de 1978, el chiste de Fontanarrosa muestra a una enfermera que dice a su jefe: “Doctor, acá hay otro señor que quiere ponerle a la recién nacida: «Argentina»” Doctor: “¿Y cuál es el problema?” Enfermera: “Que el nombre completo es Argentina Tres Holanda Uno”. Como se ve, aquí no hay crítica. La gracia se sostiene sobre el develamiento (no demasiado sorprendente, a decir verdad) de que el fervor patriótico del padre (se trata de un señor) se sostiene sobre la reciente victoria obtenida. El chiste actúa por identificación de los lectores con el sentimiento de ese padre “hincha”.

La actualidad no era, por lo tanto, la necesaria protagonista de los chistes de Fontanarrosa publicados en contratapa. Por el contrario, Inodoro Pereyra ingresa a *Clarín* poniéndola en primer plano. Habíamos observado ya que “El Pinino”, aquella parodia del “Romance del Malevo” de Osiris Rodríguez Castillo, marcaba en cierta forma el fin de la parodia y el ingreso de Inodoro en un género nuevo, que, como *Mafalda*, será una suerte de híbrido entre la tira cómica y el chiste gráfico. Mientras en la contratapa se hacen chistes de fútbol que poco o nada dicen sobre el Mundial que está sucediendo, en la página final del Suplemento “*Clarín para todos*” Inodoro, poco a poco va dejando que la noticia penetre en la historieta, de manera lenta y disimulada, primero, para luego estallar en el grito que cierra el capítulo.



En el episodio siguiente (21 de junio de 1978), no hay ficcionalización de un relato: el contexto se impone por sobre todas las cosas: Inodoro: “Esta tarde hay que confiar en los polacos Mendieta...” Mendieta: “hemos nacido pa sufrir”. Inodoro: ¿A cuál polaco le tiene fe, Mendieta?” Mendieta: “Al polaco Goyeneche. Algún gol nos va a cantar me imagino”. El capítulo lleva incluso las cosas al extremo al hacer referencia incluso al medio de publicación en el que se asienta [Inodoro: “Usté que es como brújula pa orientarse Mendieta... ¿Pa ande queda la página de atrás?” Mendieta: “¿La página de atrás? Está como agarrando pa los clasificáus ¿Vió? Al fondo, a la derecha...”] con el objetivo de alentar a Clemente, quien desde las páginas de *Clarín* impulsaba una “guerra de los papelitos” en las canchas, en abierta oposición al discurso oficial (Levin 2013: 135-136)<sup>169</sup>. Inodoro incluso

<sup>169</sup> El detonante había sido la campaña realizada por José María Muñoz, instando al público a no tirar papel picado en las canchas, para no dar al mundo la imagen de un país sucio. Fue este consejo el que Caloi recogió para realizar una serie de tiras en las que Clemente, contradiciendo las directivas de los militares, instaba a la gente a “tirar papelitos”. La campaña de Caloi tuvo una gran repercusión y el nombre de Clemente fue coreado en los cánticos de las hinchadas. Incluso su

llega a lanzar una “solicitada” apoyando la campaña: “Esta tarde, pa la hora de la verdad en Rosario, usté habrá termináu de leer tuito este diario. Güeno, yévelo pa la cancha, hágalo pedacitos... y tírelos pa arriba cuando dentre los nuestros con la celeste y blanca! [...] Especialmente esta hoja que ya no sé que hacer pa entrar a la cancha” (*Clarín*, 21 de junio de 1978).

Desde entonces, la realidad va a ir determinando las temáticas de la tira. Lo primero que llama la atención en “Como café de turco” (*Clarín*, 16 de enero de 1980; Fontanarrosa 1998: 271) es la súbita irrupción del tiempo del lector en el tiempo ficcional de la historieta: “¿Qué día es hoy Mendieta?” pregunta Inodoro “Por el sol, se me hace que es miércoles 16 de enero”. “Ya pasó fin de año. Pasó Reyes. Enseguidita tenemos el invierno encima, 9 de julio, endijpué de nuevo Navidad y adiós que te vaya bien al 80 también”. Estamos en el otro extremo de la aventura: nos encontramos en el terreno puro de la conversación más cotidiana posible: la conversación del tiempo. Inodoro charla con Mendieta, pero el guiño es hacia los lectores: les dice estoy acá, en el día a día, para hacer algún comentario sobre la actualidad que nos circunda.

En este capítulo el tema es la apertura a las importaciones: Inodoro: “¿viene del Güenosaire, don Pantaleón?” Pantaleón: “Ahá... Y he compráu una cantidá de artículos importados. Mire... Bombiyas desechables. Usté toma un mate y las tira. De Taiwán. Espuelas de aluminio. Más livianas. Abrojos de plástico pa prienderse al poncho. Facón con serruchito pa las tostadas. Boliadoras de fibra e’ vidrio marca TriStar. En vivos colores”. En la viñeta final Mendieta explica: “¡Qué cosa con los importados, don Inodoro! Y güeno... dicen que lo hacen dentrar pa abaratar el produto nacional...”. E Inodoro: “Esos es cierto, Mendieta... Por ejemplo, el Pantaleón es un produto de nuestro campo... Y ya ve lo abarátau que se lo nota...”.

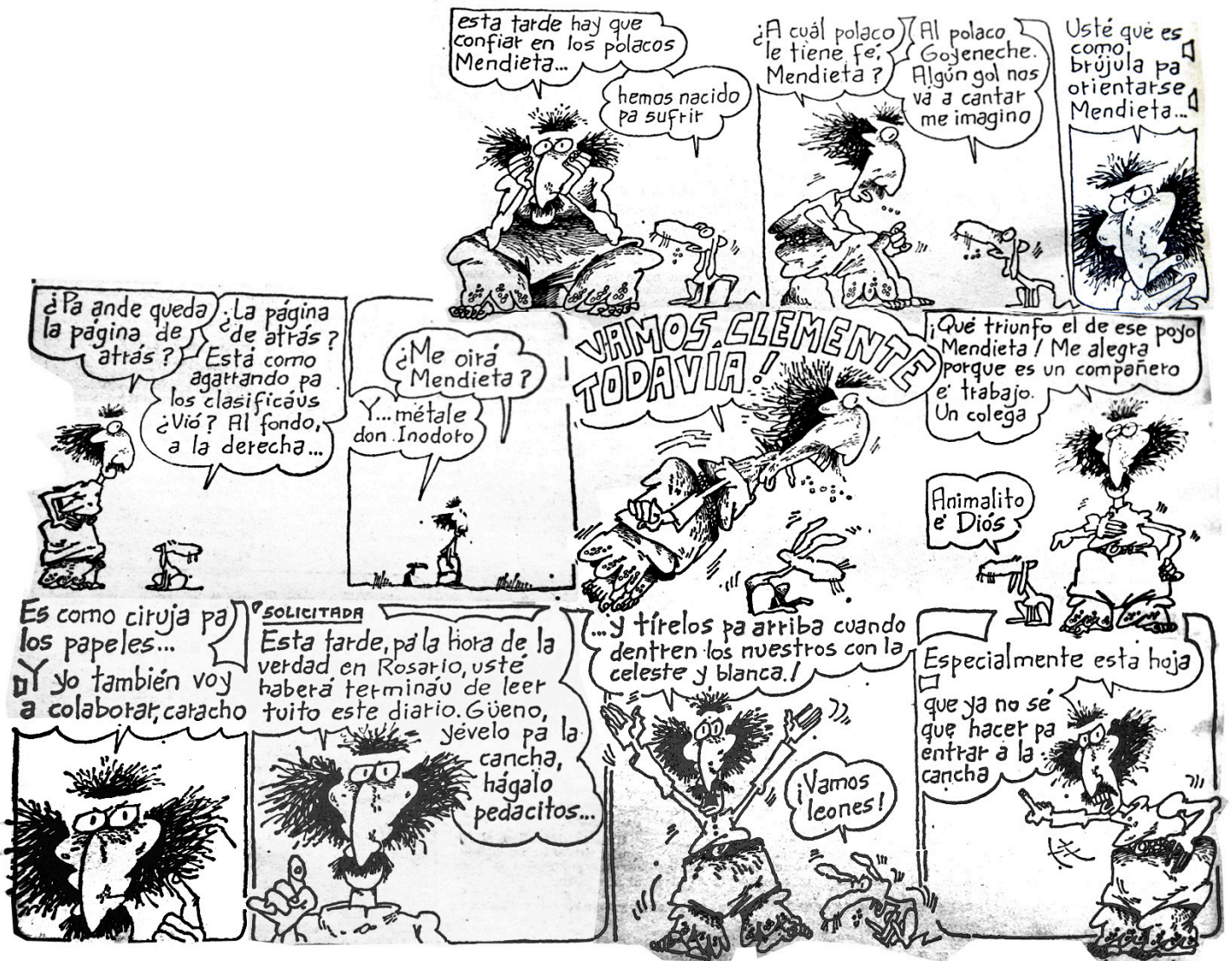
### 3.5.2 Fontanarrosa en todas partes.

Pero tal vez no sea en la contratapa de *Clarín* donde mejor puedan leerse las reflexiones que Fontanarrosa va elaborando sobre los tiempos que corren, sino en aquellos chistes que aparecían en publicaciones por su propia naturaleza más permisivas que la del matutino. Según recuerda Andrés Cascioli “en la época de la dictadura Fontanarrosa y Viuti venían

---

imagen fue proyectada en los tableros electrónicos de las canchas (Levin 2013: 135-136). A este hecho hace alusión Inodoro en esta historieta, nunca publicada en libro [Inodoro: “¿Me oirá Mendieta?” Mendieta: “Y... métale don Inodoro”. Inodoro: (gritando) “¡Vamos Clemente todavía! ¡Qué triunfo el de ese poyo Mendieta! Me alegra porque es un compañero e’ trabajo. Un colega”].





Arriba: Inodoro Pereyra hace alusión al partido Argentina-Perú (Clarín, 21 de junio de 1978).

Abajo: Clemente y su campaña en pro de arrojar papelititos (Clarín, 2 de junio de 1978).



con sobres de Clarín que decían “no” y nosotros publicábamos esos trabajos en *Humor*” (Citado en Gociol y Naranjo 2008: 29-30). El propio Fontanarrosa había explicado en variados reportajes la dificultad de publicar algunos chistes y la casi imposibilidad de hablar abiertamente de política.

Durante la dictadura se alcanzó determinado grado de sutileza, tal vez se hizo un mayor uso de la metáfora o se logró una riqueza especial, pero hay que dejarse de joder: estábamos limitados a dos o tres temas y punto. La farándula, la televisión, el fútbol y por ahí, la situación económica. Parece idiota recalcar esto pero la libertad y la creación van de la mano y con quiénes pensábamos eso y lo seguimos pensando, concluíamos en que si era necesario un período de dictadura para trabajar mejor, bueno, más valía laburar de otra cosa” (Luque 1994).

Pero incluso durante la democracia el control se ejercía de otras maneras:

Es el propio diario el que marca que hay cosas que no publica. También hay una zona que tiene que ver con las relaciones comerciales que tiene el diario. Por ahí hago un chiste sobre un canal de televisión y me dicen que no se puede publicar porque ese canal pertenece al diario o todo lo contrario pertenece a la competencia y el diario no quiere enemistarse (Luque 1994. Citado en Gociol y Naranjo 2008: 30 en nota al pie).

Otras revistas van a admitir entonces un material de índole más crítica y conflictiva en el que el humorista podrá realizar reflexiones más o menos lúcidas sobre el mundo contemporáneo o al menos dar cuenta de los cambios y transformaciones que en la percepción de ese mundo se van produciendo. Los grandes temas de la época van desfilando por las viñetas del escritor rosarino: desde la apertura sexual, hasta el ascenso del psicoanálisis, de la guerra de Vietnam, a las crisis económicas del momento, de los movimientos de liberación femenina, a las distintas contradicciones de clase, de los nuevos ricos a los nuevos pobres. El humorista traduce una realidad mediatizada previamente por el discurso periodístico siempre atravesada por la violencia.

La “apertura al mundo” propia del modelo desarrollista, junto con las inversiones externas y el cambio en los modos de producción, intercambio y consumo produjeron profundas alteraciones en la vida de todos los sectores sociales y en el modo en que estos se percibían a si mismos y a los demás. Durante la segunda mitad de los años sesenta la Argentina vivió

una verdadera revolución de las costumbres, las creencias y las expectativas. La crisis de las tradiciones y las ideas conservadoras que habían predominado en la vida social durante los años cincuenta; y la revolución tecnológica en las comunicaciones y el transporte “dieron un color peculiar a esos años. Una de las características de esta época fue que la juventud pasó a ser un actor decisivo y autónomo, público predilecto de los nuevos bienes y servicios, y también de los discursos, y pronto por extensión de la política (Novaro 2010: 73-74).



El primer chiste de Fontanarrosa –el primero en ser publicado- tiene ya implícita esa marca



de violencia sobre la que se constituyen la gran mayoría de sus producciones. Un policía muestra a su superior un bastón sosteniéndolo con dos dedos y afirma: “pruebas irrefutables de que eran comunistas, Comisario, el bastón quedó manchado de rojo” (Revista *Boom* n° 1, 1968). Ambos personajes están enojados.

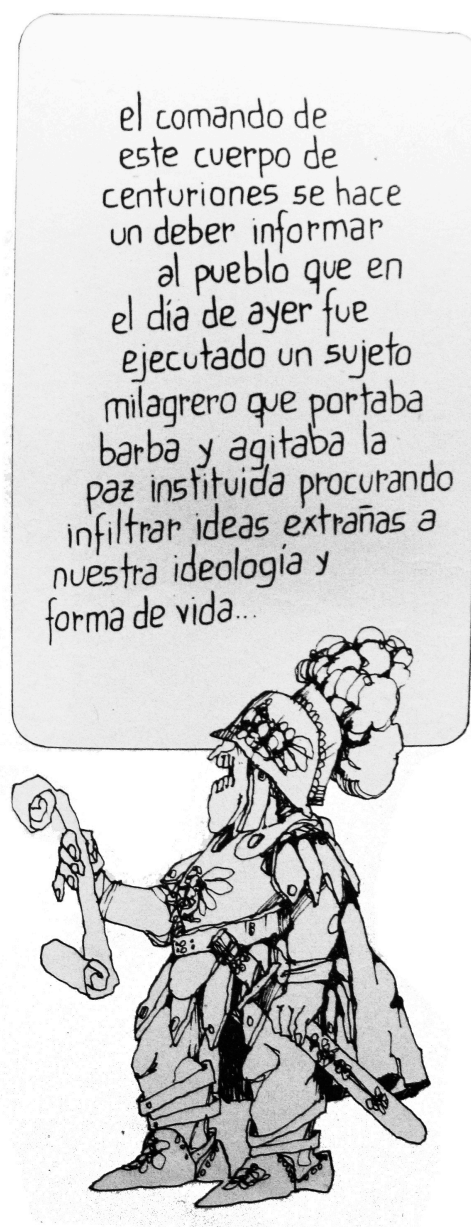


No hay sutileza tampoco en el chiste publicado en la página 3 del número 9 de *Hortensia* (marzo de 1972): un policía francamente amenazador pregunta a dos atemorizados jóvenes “¿¡Estudiantes!?” y uno de ellos responde “Sí, la bruja Verón, encantado”. El chiste juega con el nombre del equipo platense, uno de cuyos jugadores emblemáticos era Juan Ramón Verón. Este chiste es además apenas una muestra de una sociedad que había naturalizado la militarización. Otra muestra encontraremos en el número 1 de la revista *Satiricón* (noviembre de 1972) donde un psicoanalista explica al soldado (vestido para reprimir) recostado en su diván: “No; No es una orden. Le digo que no se reprima simplemente”.

La gracia yace en el doble sentido que aquí conlleva la palabra “represión”. En la misma página se ve a un hombre vestido de civil que observa con preocupación un cartel donde se lee “salida institucional” señalada por una espada. Mucho más sutil es en cambio el chiste publicado en el número 49 de *Hortensia* (febrero de 1974). En él vemos a un Jesús cuya apariencia responde, como era tradicional, al de la representación típica del militante revolucionario de la época: pelo largo y despeinado, barba frondosa. Una voz que baja de los cielos le dice: “Hijo mío... tu sabes que con un solo ademán puedo cambiarlo todo... pero... de acuerdo a como están las cosas... ¿no podrías cortarte un poco ese pelo... afeitarte la barba?”







Es el mismo sentido que alcanza la viñeta publicada un año antes en el número 8 de Satiricón, en junio de 1973. Es aquí un soldado romano el que lee una proclama donde se informa “el comando de este cuerpo de centuriones se hace un deber informar al pueblo que en el día de ayer fue ejecutado un sujeto milagrero que portaba barba y agitaba la paz instituida procurando **infiltrar ideas extrañas a nuestra ideología y forma de vida...**”. Como se ve, el chiste, de manera sutil, vincula la ejecución de cristo con la represión y persecución realizadas por el ejército de esa época contra los militantes, obreros y estudiantes. La clave de lectura está en la frase “infiltrar ideas extrañas”.

Si *Mafalda* representa en el campo del humorismo gráfico argentino el paradigma, en cuanto a inscripción de la tira en el mundo contemporáneo, dado que era sumamente común y hasta esperado por sus lectores, el que la nena hiciera comentarios sobre distintos aspectos coyunturales; no debe menospreciarse en el análisis la emergencia de una figura nueva, que a diferencia de Guille, el hermanito pequeño [cuya aparición se encuentra supeditada a una necesidad narrativa, al completamiento de la familia tipo, y a la exigencia estructural de darle al personaje protagonista un contrapunto familiar necesario en sus opiniones]; que aparece en el marco del surgimiento de un actor social novedoso: el joven intelectual politizado con tendencias revolucionarias representado por la figura de la niña Libertad.

Un chiste extraordinario que responde a este paradigma es el publicado en el número 14 de *Satiricón*, en enero de 1974. Hay una pareja de jóvenes sentados en un bar. Por la calle se ve pasar un camión celular y un patrullero, cargados de policías, preparados para reprimir. El joven dice: “Escuchá... nuestra canción” haciendo referencia a la sirena que ulula sobre sus cabezas.



### 3.5.3 Boogie en el Golfo (Primera Parte).

Publicada originalmente en la revista mexicana *Proceso* en los números 743 (28 de enero de 1991), 746 (18 de febrero de 1991), 750 (18 de marzo de 1991), 752 (1 de abril de 1991) y

769 (29 de julio de 1991) la serie “Boogie en el Golfo” constituye un hito particular en la biografía del personaje. En primer lugar, se trata de una de las pocas historias de Boogie que se perpetúa por más de un episodio [con excepción de “Colt Trooper MK III” y “El día que Bill cayó por el incinerador” (Fontanarrosa 1999: 83-84).] En segundo lugar porque a diferencia de otros capítulos constituidos en torno a tramas de estructura más o menos clásica, en ésta la historia avanza por acumulación de chistes o situaciones graciosas (un poco como en las historietas de Inodoro Pereyra) sin proponer una línea argumental precisa en torno a la cual se articularían los diversos nudos narrativos. En tercer lugar porque en ella Boogie se ve completamente atravesado por la actualidad de los acontecimientos [“Algún lugar en Dharam” la primer entrega de la serie, es mencionada en la portada de la revista, bajo el titular central de “LA GUERRA” y ocupando el mismo lugar de importancia que los principales ítems (\* Periodistas demandan al Pentágono. \* Todos armaron a Irak. \* Los reglamentos de la guerra. \* Secretos del Informe Secreto. \* Boogie en el Pérsico). Ocupa además, dos páginas centrales (26 y 27)]. En cuarto lugar, porque carece de humorismo.

Pero la actualidad, sin embargo, nunca había sido del todo ajena a las historias de Boogie. La historieta se encuentra vinculada desde el comienzo con aquellos acontecimientos que por su naturaleza se encontraban estrechamente vinculados con el imaginario al que buscaba dismantelar pieza por pieza. Surgida –como hemos visto- de la transposición paródica del cine y la novela negra, la tira fue extraordinariamente sensible a lo largo de los años a las transformaciones que iban afectando aquél imaginario y que por extensión, también repercutían en los géneros en los que se amparaba. La guerra de Vietnam, ante todo, en la que Boogie ha participado de manera activa y las sucesivas intervenciones del ejército de los Estados Unidos en diversos frentes: África en “Debes ser fuerte” (Fontanarrosa 1999: 114); El Salvador en “Lo habrían visto en Beirut” (Fontanarrosa 1999: 204); Nicaragua en “Momento de decisión” (Fontanarrosa 1999: 210) y todas esas juntas en la fabulosa alegoría satírica “Un domicilio privado” (Fontanarrosa 1999: 215).

También aparecen referencias al caso Watergate, a la masacre de My Lai y al escándalo de la International Telephone and Telegraph (I.T.T.) en “Mi personaje inolvidable” (*Hortensia* 40, agosto de 1973; Fontanarrosa 1999: 61), al final de la guerra de Vietnam en la intervención soviética en Afganistán (1979) en “Quizás en este mismo momento” (Fontanarrosa 1999: 153); a la guerra civil en el Líbano en “¿Quién mató a Tony Frangié en Ehdén” (Fontanarrosa 1999: 196) [cuyo título remite, como es evidente, a la masacre de Ehdén, ocurrida el 13 de junio de 1978 durante la cual fue asesinado el líder político Antoine Frangié]; a la guerra del Pacífico en “Misiles de alcance medio” (Fontanarrosa 1999: 181), al cierre de la llamada Escuela de las Américas (Instituto del Hemisferio Occidental para la

Cooperación en Seguridad) en 1984 en “¿Qué será de la vida de Augusto?” e incluso al SIDA en “La peste rosa” (Fontanarrosa 1999: 225).

Son sólo algunos ejemplos de los tantos en los que Fontanarrosa, en esta historieta, mucho mejor que en cualquiera de sus otras obras, reescribe ese particular tramo del discurso periodístico que generalmente se reconoce como Política Internacional. Aquí, como en ninguna otra parte, el pasaje se produce de manera natural y le sienta al personaje de maravilla. Eso es porque, como ya hemos dicho, la lectura del género negro que se realiza es principalmente política. Recordemos que al comienzo de “Sobre la podrida pista” aquella parodia de *Yo, el jurado* de Mickey Spillane, se decía que al leerla, Kissinger, llorando a moco tendido, “como un chicuelo” se había replanteado toda la política petrolera norteamericana en Medio Oriente (véase 3.3.1 y también 4.2.3). La pregunta es ¿por qué? Nosotros sabemos que se trata de un chiste y por lo tanto, el comentario puede deberse simplemente al propósito de disparatar diciendo alguna cosa absurda. Tal vez sea ese el caso. O tal vez no. Nos ocuparemos de responder esa pregunta en 4.2.3. Mientras tanto veamos cómo la actualidad, transmitida por los medios de comunicación, es transformada en las páginas de Boogie el aceitoso.

Así en “Heredarás el fuego” (*Hortensia* 37, julio de 1973) Boogie hace alusión al final de la guerra de Vietnam. La intervención directa de los Estados Unidos en el territorio iba a terminar de manera progresiva a raíz del creciente descontento de la opinión pública sobre todo a partir del Acuerdo de Paz de París firmado el 27 de enero de 1973. Contra ello se pronuncia Still [calmado, quieto, aún, todavía], quien pretende incinerarse como acto de protesta contra la finalización de la guerra: “¿Conoces las bombas deshuesadoras?” –dice– “Las fabrica mi padre. Irá a la ruina”. “Han muerto muchos amigos ahí, Still... Ernie... aquél necrófilo de Boston ¿recuerdas?” –responde Boogie mientras lee “De Kant a Sinatra”– “Sammy... que se perdió lo de **My Lai** por un día. Le estalló una napalm en la cara. El telegrama del Ministerio de Guerra que le llegó a su madre sólo decía «Stop»”. Pero Still replica con su propia versión del cuento “El peligro de estar en la cama” de Mark Twain<sup>170</sup>. “Mas gente muere en accidentes de tránsito. ¡Hubiesen construido rutas en

---

<sup>170</sup> En este pequeño relato, su protagonista, se abstiene de suscribir una póliza de seguros contra el riesgo ferroviario ante la apabullante lectura de las estadísticas que le enseñan que mientras que “los ferrocarriles del Erie matan entre trece y veintitrés personas de cada millón en medio año” en ese mismo lapso 13.000 personas del millón de habitantes de Nueva York mueren en sus camas: “Se me puso la carne de gallina y se me erizaron todos los pelos de la cabeza. Es espantoso –me dije– en realidad el riesgo no está en viajar por ferrocarril, sino en meterse en esas camas homicidas. Nunca más dormiré en una cama”



Vietnam y entonces sí hubiese sido una masacre!”. Boogie replica: “No te desalientes, chico, queda Medio Oriente, África y **toda América Latina**”.

A medida que avanzamos en el tiempo, sin embargo, la política internacional se vuelve más compleja. Fontanarrosa podrá dar cuenta de ello en “¿Quién mató a Tony Frangié en Ehdén” (Fontanarrosa 1999: 196). Allí dos hombres de rasgos arábigos, buscan contratarlo para ir a El Líbano. Pero no quieren “que vaya sólo por el dinero”, dado que según explican “Quien combate por dinero, bien puede luchar por el otro bando si le ofrecen más”. “Queremos” –dice el segundo hombre- “que vaya convencido de la justicia de la causa por la cual lucha”. Tras este breve preámbulo proceden a explicar –a intentar explicar- por qué la causa por la que luchan es la más justa, sólo para poner en entredicho que la situación es muchísimo más compleja de lo que parece. Ya no se trata de buenos y malos, o de “jugar a los indios” como decía James Bond hacia el final de la primera novela que lo tenía por protagonista:

“Beirut no es El Líbano” –explica el primero- “Es una vidriera. Para los sunitas y los chiitas El Líbano está en Saida, Tiro. Para los drusos en el Chuf, para los cristianos en el Kesruán y en el monte Líbano” y prosiguen, alternándose uno y otro:

En Saida, en el 75, las fuerzas de seguridad mataron a Maruuf Saad, diputado nasserista. Chamoun se atribuyó el asesinato. En abril las secciones Kataeb de las Falanges se alertaron. Lo que pasa es que Kamal Joumblatt había tomado partido por los palestinos y los musulmanes [y se preguntan] ¿Querían los Gemayel el asesinato de Tony Frangié en Ehdén? [siguen las preguntas] ¿Podemos decir que un druso convertido al hinduismo y al socialismo es musulmán? [...] Es importante diferenciar entre sí a los palestinos de Habache y Hawtmeh, los griegos católicos, los extremistas de derecha prosiria, los armenios, los musulmanes de Rachid Kamamé, los Fatah de Arafat, el ejército del Líbano árabe, los sauditas, los kuwaitís, los morabitas, las milicias cristianas de Haddad, los Cascos Azules, los coptos, los falangistas maronitas, los guardianes del Cedro, las brigadas especiales de Rifaat el Asaad, los kataeb y los zghortiotas.

No hay en esta enumeración caótica ni un solo elemento irrisorio. Lo irrisorio es justamente la complejidad del asunto, que acaban por hacer concluir tanto a Boogie como al lector que “Si hubiese sido bueno para el estudio, no sería mercenario”. Lo cual es otro medio de decir que es en principio el dinero, el que decide la justicia o no de una causa,



pues como ha dicho el segundo personaje un poco antes: “Atrás está el dinero de Gaddafi, Siria, Irak, Arabia, los Emiratos, Argelia, Jordania, Irán, Egipto, la KGB, la CIA e Israel”.



Y así llegamos a La Guerra del Golfo. En ella, como se sabe, los medios de comunicación jugaron, un papel crucial, más que en ninguna otra guerra hasta ese entonces. Si hemos de creer a los comentaristas, no se trató de una guerra en el sentido tradicional del término, sino más bien de una intervención armada digitada en y para los medio periodísticos que fueron, esta vez sí, controlados por los diversos factores de poder en lucha. Al punto de que Baudrillard, jugando con el título de la obra de Giradoux [*La guerre de Troie n'aura pas lieu* traducido como *La guerra de Troya no sucederá*], había proclamado que la guerra del golfo no tendría lugar [*La guerre du Golfe n'aura pas lieu*] y poco después de los acontecimientos, que no había sucedido realmente. Resulta bastante llamativo que en una historieta que se había caracterizado por mostrar sin pudor la violencia, no haya en estos episodios de Boogie, ni una sola escena de violencia: el único bombardeo que llega a realizarse acaba siendo un simulacro de bombardeo [Ralph: “Pulvericé un nudo ferroviario, con sus vías, señales, galpones, depósitos, todo!” Coronel: “Malas noticias, Ralph... El satélite reporta que bombardeaste un trencito eléctrico de juguete [...] Ha sido otro señuelo de Saddam”. Ralph: “Pero... ¡No hubiese podido verlo desde 13.000 metros!”. Coronel: “Tu altímetro funcionaba mal. Pasaste a 130 metros. El satélite leyó claramente Moselli Giocattoli-

Milano- Italia” (alusión irrisoria a la bochornosa participación de la aviación italiana en dicha guerra). Ralph: “¡Cielos!... A Tom Cruise no le hubiese pasado”].



Hay un segundo bombardeo, esta vez sobre la base norteamericana, de un misil Scud (iraquí) sin cabeza química [“Era uno de los que Saddam ocultó bajo la tierra. Llegó cubierto de hormigas”] al que ningún Patriot alcanza a derribar [“Darrell sigue custodiando la economía de occidente”].

Son chistes, claro está, pero extrañamente semejantes al modo en que los medios masivos “serios” dieron tratamiento al conflicto: “Los franceses facilitan los aviones y las centrales nucleares, los rusos los blindados, los ingleses los refugios bunkerizados y las pistas de aterrizaje subterráneas, los alemanes los gases, y los italianos la equivalencia de todo lo que antecede pero en engañifa” – escribe Baudrillard y continúa – “Ante semejante despliegue de maravillas, a uno se le dispara la imaginación diabólica: ¿y por qué no máscaras de gas de mentira para los palestinos? ¿Por qué no colocar a los rehenes en un lugar estratégico que fuese una engañifa, una planta química de mentira, por ejemplo?” (Baudrillard 1991).

La mención de otras guerras había generado múltiples anécdotas, historias que Boogie cuenta o que otros cuentan [historias como la que le cuenta al niño en “Como un granada de España” (Fontanarrosa 1999: 147)], la guerra es en sí una máquina de producir relatos, como sabemos. Todavía en “Nada de nada” (Fontanarrosa 1999: 87) un tal Tommy puede lamentarse de haber sido siempre “un espectador de la vida”, por haber “visto y analizado todo pero sin participar”:

Tommy: “A Corea no pude ir porque era menor de Edad”



Boogie: “Recuerdo. Recuerdo. Era una guerra prohibida para menores de 18 años”

Tommy: “Ni siquiera a Vietnam fui. Mi médico me lo prohibió por la presión”.

Boogie: “¿Presión arterial?”

Tommy: “No. No. La presión de los rojos sobre Saigón”.

Tras lo cual concluye: “Ese es mi drama, Boogie. No tengo nada mío para contar. Nada de nada”. Boogie vuelve a actuar entonces como el brillante pedagogo que es: “Oh, Tommy, vaya... pégueme una cachetada, ande... no sea tonto, podrá contar luego que abofeteó a Boogie el aceitoso”. Después de lo cual Boogie devuelve el golpe afirmando: “Ahí tiene su anécdota y los riesgos del participacionismo”. La guerra es, como se ve, el lugar de la acción, de la experiencia, del relato, de la aventura<sup>171</sup>.



“Algún lugar de Dharan” encabalga en cambio, uno tras otro, cada uno de los tópicos que han dado cuenta del conflicto del Golfo: los patos empetrolados, los Scud, los Patriot [“El Patriot puede ver el misil enemigo, corregir la trayectoria y destruirlo! ¡Es un misil inteligente” Boogie: “Si fuera tan inteligente trabajaría de otra cosa”], la guerra química, los rehenes [“los ingleses proponen canjear los pilotos por Salman Rushdie”], el protagonismo de lo tecnológico, la presencia de latinos y mujeres en el ejército norteamericano [“Allí quiero ver a la mayoría de negros y latinos que tenemos en el ejército. Ya no podrán

---

<sup>171</sup> Pero también puede determinar la posición contraria (sobre todo en el Boogie más cómico que humorístico). En “Un loco, sin duda alguna” (Fontanarrosa 1999: 174) Boogie cuenta la historia de un texano que ha esperado escondido en una isla el fin de la Segunda Guerra, sin saber que esta había ya hace muchos años terminado. “Un loco, sin duda alguna” –replica uno de sus compañeros y Boogie asiente “Por supuesto. Un loco”. El tercer personaje entonces acota: “Pero... ¿Qué guerra? [...] Podría haber sido la guerra de Vietnam, tú lo sabes. O si no, la guerra de Corea... O la lucha en el Congo. O en Nicaragua. O la guerra de Medio Oriente. O el conflicto entre turcos y griegos, o en el Líbano o quizás la guerra entre India y Paquistán”. Ante lo cual extraen su conclusión: “Bien. Tal vez el tipo no estaba tan loco”.

quejarse de la desocupación... ¡Están trabajando para una poderosa multinacional! Puede que así entre en el Primer Mundo... O en el Otro Mundo”] y por supuesto, la presencia de los medios masivos de comunicación en el frente [Periodista: “¡Queremos saber día, hora y lugar exacto en que se atacará! ¡Y queremos muertos! ¡Muertos! ¡Una guerra sin muertos no es una guerra!”], sin llegar a producir ningún “relato” propiamente dicho de los hechos. Parece que estamos en el polo opuesto del Boogie que tortura a su vecino para enseñarle lo real de la violencia. “¡Mierda Mel!” - dice – “viajar tanto para ver la guerra por televisión. Para colmo hay censura: no pasan el Super-Bowl”. Boogie también, junto con los demás, se ha convertido aquí en espectador.

Volveremos sobre Boogie en el Golfo en 4.2.3.

## CUARTA PARTE: REPRESENTACIONES

¿Qué es re-presentar, si no presentar de nuevo (en la modalidad del tiempo) o en lugar de... (en la del espacio)? El prefijo re- importa al término el valor de la sustitución. Algo que estaba presente y ya no lo está ahora se representa. En vez de algo que está presente en otra parte, tenemos presente, aquí, algo dado. En el lugar de la representación, por tanto, hay un ausente en el tiempo o el espacio o, mejor, otro, y un mismo de ese otro lo sustituye en su lugar.

Louis Marin, “Poder, representación, imagen” (2009: 135-136).

Había una vez un hombre joven que estaba celoso de una joven muchacha. Un día le dijo: “tus ojos miran a todo el mundo”. Entonces le arrancó los ojos. Después le dijo: “con tus manos puedes hacer gestos de invitación”. Y le cortó las manos. [...] Por último le cortó las piernas. “De este modo –se dijo- estaré más tranquilo”. Solamente entonces pudo dejar sin vigilancia a la joven muchacha a la que amaba profundamente. “Ella es fea” –pensaba- “pero al menos será mía hasta la muerte”.

Un día volvió a su casa y no encontró a la joven. Había desaparecido, raptada por el dueño de un circo, donde era exhibida como un fenómeno.

Henri Pierre Cami. “Historia del joven celoso”.

El pequeño cuento de humor negro colocado a modo de epígrafe un poco más arriba – famoso, entre otras cosas, por haber sido excluido de la famosa *Antología del Humor Negro* de Breton- resume en poco más de tres párrafos lo más interesante que se ha dicho en los últimos cuarenta años sobre la idea misma de representación. Tiene además la ventaja de poner entre paréntesis la relación problemática con la que iniciamos el primer capítulo de esta CUARTA PARTE: la de las representaciones de la mujer determinadas por un sujeto de

enunciación masculino.

Adaptado innumerables veces a otros medios, la historia de Cami nos enseña de forma truculenta qué es lo que sucede toda vez que los hombres intentamos apropiarnos de un objeto (en este caso de un sujeto) e imponer sobre él nuestro propio sentido. Sea cual sea la violencia con la que dicha representación se impone, siempre hay un punto en donde el objeto escapa a las operaciones que hemos realizado sobre él. Existe un desfase, según hemos visto en la PRIMERA PARTE, presente en la naturaleza misma del circuito semiótico, por el cual siempre se puede agregar o quitar algo con la convicción profunda de que nunca llegaremos a decirlo todo sobre cualquier cosa. Este desfase no sólo permite los distanciamientos, transformaciones y traducciones propias de una cultura; no sólo está en la base de toda operación analítica (sobre esta diferencia primaria se funda la existencia del análisis); sino que también es el fundamento mismo de aquello que reconocemos como el sentido.

Nosotros hemos insistido varias veces en este trabajo, en la idea que el humor consiste justamente en la exhibición de esa imposibilidad. De allí que el humor negro sea quizás el caso paradigmático del humor, puesto que se construye en el señalamiento de la muerte como límite último de los sujetos, en el señalamiento de “lo real” como lo imposible de simbolizar. Como en el cuento, es el intento por reducir el objeto a nuestras propias expectativas, por acotarlo y darle margen (representada en el cuento por la mutilación) el que justamente provoca su huida.

Para Chartier el estudio de la cultura puede ser definido como un estudio de las diferentes representaciones y de sus prácticas de apropiación y reapropiación: recuperando parte de la obra de Louis Marin sobre la idea barroca de la representación presente en la *Lógica* de Port Royal nos recuerda que todo enunciado posee una dimensión “transitiva” o “trasparente” por la que alude a algo fuera de sí mismo y una dimensión “reflexiva” u “opaca” por la que habla de sí mismo. Representar es entonces, volver a presentar un objeto que se encuentra fuera del acto de la representación; pero es también comparecer en persona y mostrar las cosas.

Son los distanciamientos o *écarts* de las “representaciones” previamente elaboradas en una matriz social definida, los que nos permiten, según Chartier “decir y conocer algo acerca del subsuelo material de la violencia, acerca de las relaciones que determina el dominio de algunos sujetos sobre los cuerpos ajenos [tal y como en el cuento]” dado que toda representación “no hace sino describir, legitimar u ocultar vínculos de dominación, para metaforizar, velar y tornar soportables unas relaciones sociales inevitablemente basadas en

la violencia” (Burucúa 2001: 26).

Esta noción de representación acuñada por los historiadores de la llamada nueva historiografía francesa (Roger Chartier, Louis Marin, François Hartog) fue influenciada por la teoría de la recepción de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss y por los trabajos fundadores de Michel Foucault. De allí que pueda vincularse también, en nuestra tesis, a la categoría analítica de **\*objeto discursivo** deudora de la historia intelectual y la semiología del razonamiento (ya definida en el diccionario que cierra el primer capítulo). Ha sido justamente Foucault uno de los pioneros en considerar los discursos como prácticas formadoras de aquellos objetos que enuncian (de modo que éstos no les preceden ni los determinan). Las condiciones para el surgimiento de un específico objeto de discurso son por lo tanto históricas.

En esta misma línea, Grize (1996) plantea que los objetos que el discurso construye se nos presentan como un haz de propiedades, relaciones y esquemas de acción de naturaleza cultural e histórica, estrechamente vinculados con la orientación argumentativa y el contenido ideológico del texto en cuestión. Cada relato o cada interpretación de un relato pone su foco principal sobre ciertos objetos a los que busca presentar desde una óptica determinada. Grize considera que los objetos de pensamiento construidos por el discurso anclan en preestructuras culturales, propios del dominio al cual convoca el objeto. Estos preestructuras dan a su vez lugar a cadenas de expectativas que pueden afianzarse o bien modificarse (Grize, 1990).

Para la Escuela Francesa, por su parte, los objetos de discurso se entienden como entidades discursivas asociadas a determinadas formas lingüísticas que surgen bajo particulares condiciones histórico-sociales y son dependientes de específicas formaciones discursivas. En “Actualizaciones y perspectivas a propósito del Análisis Automático del Discurso” ([1975] 1978) Michel Pêcheux entiende dichos objetos como “el resultado de la transformación de la superficie lingüística de un discurso concreto en un objeto teórico, es decir, en el objeto lingüísticamente desuperficializado, producido por un análisis lingüístico que intente anular la ilusión número 2” (Pêcheux [1975] 1978) aquella zona adonde el enunciador todavía puede acceder (dado que se caracteriza por un tipo de funcionamiento consciente/preconsciente) y que es el dominio de lo que aquél llama “estrategias discursivas” que incluyen la interrogación retórica, la reformulación tendenciosa y el uso manipulado de la ambigüedad. El sujeto enunciador vuelve constantemente sobre su mismo discurso, intentando anticiparse a su efecto y haciéndose cargo del desfase que introduce en él el discurso del otro. Tal y como sucede en el dibujo de Steinberg.

En lo que sigue nos ocuparemos entonces de analizar la construcción de ciertos objetos discursivos que se van desplegando en la obra de Fontanarrosa de manera privilegiada a partir de las operaciones de transposición y transformación de discursos previos estudiadas en la TERCERA PARTE de esta tesis: la mujer en 4.1, la violencia en 4.2, la política en 4.3 y la identidad nacional en 4.4.

La serie de operaciones por la cual dichos objetos son construidos, van a agruparse en torno a dos estrategias diferentes correspondientes a los modos cómico y humorístico del discurso, respectivamente. Estrategias que aunque complementarias, en tanto participan del discurso irrisorio, son a la vez tangencialmente opuestas (como en la xilografía de Mauritz Cornelius Escher reproducida en la página 100 de nuestra tesis). Si nuestro punto de vista es correcto, y teniendo en cuenta que hasta ahora según hemos visto, lo irrisorio no se construye sino a partir de la transformación explícita de textos anteriores, de aquello que Steimberg llamaba “un acuerdo ideológico básico” podremos observar como lo cómico se posiciona frente a este acuerdo en una relación de oposición aparente; mientras que, al revés, el discurso humorístico, sólo en apariencia, parece acatarlo, para intentar destruirlo después.



## 4.1 LA MUJER.

En este capítulo analizaremos cómo la mujer pasa en las historietas y cuentos de Fontanarrosa de ser un “otro” inabordable frente al cual se pone en cuestión la constitución de lo masculino propia del sujeto de enunciación; a encarnar el prototipo de mujer estabilizado y tranquilizador de la clase media argentina de los años ochenta y noventa, frente a la cual dicha masculinidad puede ocultar sus contradicciones. En ningún caso es tan patente esta transformación como en el personaje de Eulogia, eterna concubina de Inodoro Pereyra. No tanto porque deja de ser una mujer bonita, grácil y sensual, para engordar unos noventa kilos y volverse realmente fea, sino porque también su carácter se transforma. Por sobre todas las cosas, Eulogia es domesticada, del mismo modo que las *femmes fatales* que rodean a Boogie el aceitoso se convierten poco a poco en estereotipos de la mujer común, independientemente del desprecio que éste siga teniendo por ellas.

Por el contrario, durante los años setenta y también a principios de los ochenta, lo femenino aparecerá como un horizonte fascinante e inalcanzable, necesario contrapunto del ideal de masculinidad con el que se construyen la gran mayoría de los personajes de nuestro autor. Una vez más, lo característico de la obra de Fontanarrosa será el encuentro entre el peligro potencial que representa siempre el cuerpo femenino, la mujer como sujeto deseante o el deseo masculino del cuerpo de la mujer y el intento siempre fallido de apropiarse de él, tal y como en el pequeño cuento citado en el epígrafe, al comienzo de esta CUARTA PARTE.

Lo que nos interesa, fundamentalmente, es entender cómo opera el sistema de representaciones de la mujer en el modo cómico y en el modo humorístico. A partir de qué estrategias lo irrisorio explora el imaginario de lo femenino en el contexto en que las obras se producen. Nuestra hipótesis, es que el modo humorístico va a poner en primer plano la dimensión más violenta y peligrosa del deseo traducida en la imagen de la explosión con la que se cierra la novela *Best Seller* –donde la mujer explota, pero literalmente. Mientras que en el modo cómico, la cultura, por así decirlo, gana la partida. De allí que lo grotesco corporal encarne en ambos períodos dos sentidos completamente divergentes.

### 4.1.1 – De una Eulogia a otra Eulogia

Comencemos entonces, por las representaciones de la mujer, tal y como se nos brindan en las páginas de Inodoro Pereyra. En “Las tolderías de Traful” (Hortensia n° 24, diciembre de 1972) y “Para saber cómo es la soledad” (Hortensia n° 26, enero 1973) se nos ofrecen las primeras representaciones femeninas coherentes con el universo gauchesco al que la



historieta parodia. En la primera se trata de Manduca, una bella india de las tolderías de Traful: “India, bella mezcla de diosa y pantén charabón grácil torcaza redomona de la toldería cuís alado bajo el sol siniestro del desierto”.



En la segunda, se trata de Soledad: “la hija del patrón [otro tópico de la gauchesca], mariposa frágil, isoca leve e inermé”; que rechaza a Inodoro por motivos menos románticos. La escena se articula en base a una serie de malentendidos que concluyen con la indignación de la niña: “¡Sepa que soy una Mendieta Paz Gainza!” de lo cual Inodoro deduce que “no era torcaza pa este gavilán” mientras la leyenda, bajo sus pies nos indica que “Hacia el este, empezaba a alborear la conciencia de clase”. Antes de encontrarse con Eulogia, el gaucho ha probado suerte, por lo tanto, con la romántica y misteriosa Manduca, del lado de los indios, es decir, del lado de abajo y por otra parte con la mucho más altanera Soledad Mendieta Paz Gainza, es decir, del lado de arriba. En el medio, ha sido invitado por un trasunto del Sargento Cruz, a repetir la historia del Martín Fierro, con idéntico resultado. Los primeros tres episodios de Inodoro Pereyra, concluyen entonces de manera idéntica, con el gaucho marchando hacia el horizonte, la línea finita de La Pampa como único fondo y la secreta seguridad de aquello que el gaucho no es.



Es en el número 28 de la revista donde va a aparecer por primera vez Eulogia, su futura pareja. Como hemos dicho antes, su nombre hace referencia a la zamba “La Pomeña” de Manuel José Castilla y Gustavo Leguizamón. Inodoro la rapta, siguiendo el precepto de la canción [“porque te roban Eulogia / carnavalesando”] frente a los mismos ojos de su padre.



En el episodio “De los deberes” (*Hortensia* n° 30, marzo de 1973; Fontanarrosa 1998: 23), la china recientemente secuestrada será adoctrinada por su raptor acerca de las maneras y modos de comportamiento que le corresponden a la mujer del gaucho. Lo humorístico aparece aquí por exageración y acumulación de los lugares comunes del discurso sexista del hombre por sobre la mujer. Este es uno de los capítulos más interesantes en la historia de nuestro héroe, dado que pone en primer plano los elementos con los que conformará su entorno: el rancho “de adobe visto”, el perro [aquí aparece por primera vez Mendieta], la mujer. “Este es su rancho, mi china” –comienza el gaucho- “no habrá lujo pero tampoco es limpio. A las ratas y los alacranes me los corre a talerazos. A la vinchuca no me la toque que es ovejera”. Y en seguida:

Y ahura, mi prienda preste atención que le voy a decir sus deberes. El mate y el catre... bien calientes. El loco, juerte y pulsudo, la empanadas como chancletas y con grasa e potro. La china haí de ser querendona y deseosa de hacer cumplidos. Los gurises machitos y habelidosos para el lazo. No debe largarse a alaridos cuando le curta el lomo a lonjazos o la arrastre por los abrojales priendida de las mechas cuando güelva remamao de la pulpería del Basilisco Luna. No me permita más que un casalito de vampiros en el alero... Y al Mendieta rigoreemelo que es medio levantizco y nervioso el animal. La china hai de ser regalona, dulce como el patay y rápida como escupida e músico.

Este discurso es violentamente interrumpido por un mate que vuela sobre la frente de





Inodoro. Ese mate, que ha quedado en la referencia ineludiblemente ligado a lo sexual [“el mate y el catre... bien calientes”] es también una huella de la inmovilidad de lo cotidiano (cuando hay mate, no hay aventura). Frente a ese gesto fundante de la mujer que Inodoro recibe por toda respuesta, sólo puede agregar: “eso... eso... y que sea un poco retobada también”. La misma Eulogia que recibirá luego todos los epítetos concebibles que le caben a la mujer argentina de clase media, según el imaginario masculino, se niega a ser adjetivada aquí por el hombre que la ha raptado.



Izquierda: detalle de la mirada de Eulogia en “De los deberes” (Fontanarrosa 1998: 23).

Derecha: detalle de la mirada de Inodoro en “¿A dónde vas, gringo?” (Fontanarrosa 1998: 42).

Un poco antes, mientras Inodoro pronuncia su discurso sobre los deberes, un único cuadrado nos muestra a Eulogia de frente, mirando hacia el lector, en un gesto mudo. Esa postura es la misma que más adelante, en el episodio “¿A dónde vas, gringo?” va a repetir Inodoro cuando se encuentre frente a un grupo de turistas norteamericanos, en la misma situación en la que ahora se encuentra Eulogia frente a Inodoro. Es inevitable establecer el paralelismo. El gaucho es al extranjero lo que la mujer es al hombre. Y las relaciones de poder que se establecen entre unos y otros son también en la historieta equivalentes. Volveremos sobre el episodio “¿A dónde vas gringo?” en el cuarto capítulo de esta CUARTA PARTE. Lo importante es señalar que ese gesto nos parece similar al que en la performance del comediante se conoce como “mirada a público”: una mueca vacía de contenido que establece con los lectores/espectadores una relación de complicidad. No es, sin embargo, la complicidad propia de quien se burla de un tercero sino la de quien frente al absurdo de todo lo que lo rodea, detiene por un instante el tiempo. Es un gesto, por lo tanto, humorístico y no cómico. Allí donde debería reaccionar el actor no reacciona<sup>172</sup>.

<sup>172</sup> El humorismo gráfico ha sistematizado esas reacciones que acompañan casi siempre al remate indicando de esta manera que el chiste ha terminado y que procede, por lo tanto, reírse o no de la gracia. La indeterminación propia del relato gracioso así lo exige. En televisión se utilizan risas enlatadas. En el chiste oral, un leve cambio en la entonación de la voz. En algunas historietas

A pesar de este comienzo rotundo, Eulogia sí ocupará luego el sitio de lo cotidiano. Con el paso del tiempo, como se ha frecuentemente señalado, no sólo engorda y se hace fea. También se vuelve más tonta. Cumple el rol de ama de casa, que nunca sale del hogar. Se convierte en apenas un atributo de aquél “argentino común” en el que a su vez se ha convertido su pareja. A esta segunda Eulogia, le cabrán todos los epítetos concebibles de aquél que se burla de la fealdad del otro [Inodoro: “Eulogia es una mujer con muchos estudios”. Mendieta: “¡No me diga?”. Inodoro: Los médicos la estudearon años buscando las causas de su gordura. Pero era un problema grandular”. Mendieta: “Glandular”. Inodoro: No. Grandular. Eya es grandota, nada más” (“Antón Pirulero”, Fontanarrosa 1998: ); “Si mi Eulogia hubiese sido / y esto no le cause asombro / modelo pa la guitarra / la guitarra sería un bombo...” (“El payador perseguido”, Fontanarrosa 1998: ); Inodoro: “Eulogia... esto de la inflación es grave... ¡Usté está cada día más gorda! ¡Ya debe andar por los tres dígitos! ¡Y ricuerde el efecto de arrastre! ¡El mes que viene va a ser pior!” Eulogia: “Estoy un poco hinchada” Inodoro: “Ya sé que le hincha que le diga esto, pero... ¡No es güeno pa la salú!” Eulogia: “Yo estoy sana” Inodoro: “Pa la salú mía... ¡Mire si me aplasta durmiendo!” (“Cucarachas, chinches y batracios”, Fontanarrosa 1998: 489)].



Aquí se impone establecer un excursio sobre el papel de la mujer en relación a la aventura. Se trata de un excursio literario sobre el que constituye el relato más famoso de Fontanarrosa: “El mundo ha vivido equivocado”, que da título a su segundo libro de cuentos y abre la serie de la Mesa de los galanes. Ya hemos señalado el carácter paratópico que dicha serie tiene en la obra de Fontanarrosa, dado que reúne en un mismo espacio vida y obra, ficción y “realidad”. En el caso de Fontanarrosa, es de hecho, el lugar donde la ficción se legitima. La mesa es un lugar donde se habla “de nada” o “al pedo” (que es como hablar de nada). Los de la mesa son relatos predominantemente teatrales. Suceden en

---

latinoamericanas, los remates son reforzados por un sonoro “¡Plop!” junto con el despegue del personaje en cuestión que sale proyectado por fuera del campo de visión de la viñeta o bien –como en la comic strip chilena *Condorito*- por una mirada de sorpresa hacia el lector acompañada por la frase hecha: “¡Exijo una explicación!”.

tiempo presente. Ponen en escena, literalmente, una charla entre hombres, con alguna que otra presencia femenina escasamente significativa. Podría decirse que con la Mesa de los Galanes Fontanarrosa apela, luego de haber apelado a la historieta, al cancionero folklórico, al tango, al rock, al cine, a la televisión, a esa cultura popular más primaria que se manifiesta en el arte de la conversación.

“El mundo ha vivido equivocado” trata justamente de la construcción colectiva de una fantasía: la conquista de una mujer de ensueños en una isla del caribe.

Una mina de ésas de James Bond, de ésas bien **de las películas**. Un aparato infernal. Digamos, todo el hotel es **de las películas**. Con piletas, piscinas, parques, palmeras, cocoteros, playa privada...

—Catamaranes.

—Surf, grones, confitería con pianista, negro también. Una cosa de locos. Entonces vos decís: “Esta mina no me puede dar bola en la puta vida de Dios” (Fontanarrosa 1983b: 10-11).

El cuento consta básicamente de un único diálogo con acotaciones (de allí su potencialidad teatral: Fontanarrosa, no habiendo escrito una sola obra de teatro, es el autor más representado en los escenarios argentinos) en el que dos amigos, Pipo y Hugo, elaboran en conjunto el “día perfecto” de un hombre. Lo moldean a partir de cadenas de preconstruidos extraídos de las culturas populares:

La mina, muy buena, alta rubia, ojos verdes, tipo Jacqueline Bisset.

—Me gusta.

—La mina, poca bola. Marca de vez en cuando, pero poca bola.

—Jacqueline Bisset no es rubia.

—¿No es rubia? ¿Qué es? Castaña.

—Sí, castaña, castañona.

—Bueno... Pero ésta es rubia (Fontanarrosa 1983b: 8-9).

Impelidos por la dificultad del idioma [“Si habla en inglés, o en francés o en ruso, te caga [...] Porque nosotros, acá, porque manejamos el verso, pero si te agarra una mina que no hable castellano...”] determinarán que se trata de una francesa que maneja el español [no una española, dice Hugo, apelando una vez más al lugar común, porque “las españolas son horribles. Tienen unos pelos así en las piernas” aunque su compañero desacerda “mirá la Cantudo” (se refiere a María José Cantudo, actriz y vedette española)]. Una francesa, entonces, “tipo Françoise Hardy” que habla muchos idiomas [“esta mina es una mina del

jet-set. Una arqueóloga o algo así, que viaja por todo el mundo”], con una voz “profunda. Medio áspera. Como Ornella Vanoni” que habla arrastrando las erres, dice, “Como el dueño del hotel donde para Patoruzú”. Entre el hombre y el objeto de su deseo, media, entonces, no sólo una distancia física [“Esta mina no me puede dar bola en la puta vida de Dios”], sino también de clase [“esta mina es una mina del jet-set”] e incluso nacional. De allí que la pretendida conquista también pueda ser leída como una gesta patriótica:

Y vos vas y te sentás al lado. Ya sin hacerte tanto el boludo, ya, ya en la lucha. Y ahí vas a los bifés. Le preguntás, por ejemplo "¿Usted es norteamericana?" En un tono monocorde, casi digamos, periodístico. Sin sonrisitas ni nada de eso. Ahí la mina te mira un momento, fijamente y es cuando...

—Te cagás en las patas —dictamina Pipo.

—¡Claro! ¡Claro! Porque ése es el momento crucial. **Ahí se juega el destino del país.** Si la mina se hace la sota y mira para otro lado. O dice "sí" caza el vaso y se alza a la mierda, perdiste. Perdiste completamente. Pero no. La mina te mira, dice: "Sí". "Sí ¿por qué?". Y se sonríe.

—¡Papito!

—¡Papito! ¡**Vamos Argentina todavía!** ¡Se viene abajo el estadio!  
(Fontanarrosa 1983b: 18).

No sólo la mujer, el hotel, la ambientación, son “de las películas”, lo es también la actitud que le toca jugar al hipotético protagonista hombre de la fantasía quien, derritiéndose por dentro, debe activar una simulación basada en el estereotipo del hombre duro, él también debe adaptarse y ser “de las películas” [“Vos, atento, atento, pero digno. Tipo Mitchum. Tipo Robert Mitchum. —Bogart, loco. Vamos a los clásicos. —Sí. Una cosa así. Fumando el hombre. Medio entrecerrados los ojuelos por el humo del faso. Un duro”].

El carácter fundador de este cuento consiste en su capacidad para escenificar la constitución de un relato configurado casi exclusivamente a partir de representaciones pre-existentes. *Muestra* el arte de *Narrar* (recordemos que en narratología, “Mostrar” y “Narrar” distinción que se basa remotamente en los modos diegético y mimético de Platón, se establecen como antitéticos). Pone además en primer plano el momento del distanciamiento señalado en el título, en el que ambos protagonistas, deciden reapropiarse de aquello que hasta entonces se les ha dado servido:

Te digo una cosa Pipo: El mundo ha vivido equivocado. El mundo ha vivido equivocado. Yo no sé por qué carajo en todas las películas el tipo, para atracarse la mina, primero la invita a cenar. La lleva a morfar, a un

lugar muy elegante, de esos con candelabros, con violinistas. Y morfan como leones, pavo, pato, ciervo, le dan groso al champán mientras el tipo se la parla para encamarse con ella. Yo, Pipo, yo, si hago eso... ¡me agarra un apoliyo! Un apoliyo me agarra. [...] Yo no sé cómo hacían los galanes esos de cine que se iban a encamar después de comer (Fontanarrosa 1983b: 22).

El cuento construye un espacio cuasi onírico del que la mujer es una parte indispensable. Es el espacio de la aventura. Lo que caracteriza a “El mundo ha vivido equivocado” es la contraposición de aquél espacio de “allá” con este otro de “acá” (el barrio, la ciudad de Rosario, la Argentina): “Allá no es como acá que por ahí te agarra el conserje y no te deja entrar con la mina en la pieza. Allá no hay problemas [...] No hay ese calor puto que suele haber acá. Ahí refresca de noche”. Lo irrisorio es justamente la interposición de estos dos hombres de barrio en ese contexto paradisiaco que no les sienta del todo bien. Se produce entonces una risa de identificación tranquilizada por el hecho de que ese “día perfecto” sucede una sola vez y en un lugar lejano. La mujer, pese a la conquista, pese a su belleza y simpatía, permanece siempre lejana [“No es de las que te va a hacer un quilombo al día siguiente ni nada de eso. La mina sabe cómo son estas cosas. —No. No se te va a venir a la Argentina tampoco. —¡Noooo! ¡No! No es de ésas que agarran el teléfono y te dicen "Arribo a Fisherton mañana""].

Inodoro Pereyra, al transformarse en un “argentino común”, precisa también de una “mujer común” que lo mantenga apartado de la aventura. Todavía en la saga de “El Escorpión Resolana” (Fontanarrosa 1998: 137-164) Eulogia, siendo ya gorda y fea, impulsa a Inodoro a embarcarse hacia la acción.

En capítulos posteriores, ocupará un rol exactamente contrario. Tanto en la imposición de los deberes cotidianos [Eulogia: “¡Pereyra! ¿Hizo el catre? ¿Destapó la bombiya? ¿Rasquetió el chanco? ¿Sacudió las cubijas? ¿Purgó la bataraza?” Inodoro: “Eulogia... Usté es una artista... Y lo que más me gusta es cómo maneja los silencios” (“Una vaca Santa Gertrudis”, Fontanarrosa 1998: 325)] como en su papel de mujer castradora [“Pereyra... que no me entere yo que anduvo otra vez por el rancho e’ la Pancracia” (“Sólo un ave de paso”, Fontanarrosa 1998: 440)].

#### **4.1.2 Boogie es un perro con las mujeres.**

El episodio correspondiente a aquél que en Inodoro activaba todas las representaciones concebibles de lo femenino por parte del hombre; es en Boogie el aceitoso “Reza una pequeña plegaria”. La estrategia, sin embargo, es radicalmente opuesta: la mujer que llora





Una sombra y otra  
 sombra ya es tormenta y el  
 vendaval no tiene tiendas...

Arriba: en “La saga del Escorpión Resolana” (Fontanarrosa 1998: 137-164), Eulogia, siendo ya gorda y fea, impulsa a Inodoro hacia la aventura, al tener que vengar una “incalificable” afrenta de la que ella ha sido objeto. Abajo: en “Sólo un ave de paso”, (Fontanarrosa 1998: 440) Eulogia es ya una mujer castradora.



sobre el regazo de Boogie ha hecho ya todo aquello que Inodoro le pedía a Eulogia en aquél capítulo. Sólo resta, entonces, deshacerse de ella:

Boogie, Boogie” –dice ella- “por ti he despedazado mi vida, dejé a Jou, a mis



pequeños, me di al lisérgico, abandoné la gasolinera, me golpeaste, me insultaste, curé tus heridas, nunca te faltó un plato de judías, una lata de cerveza, una Luger Mauser envase linada. Acepté tu vida con Mary, con Ellen, con Blonda, con Penny y ahora me dejas, me dejas, me dejas, me dejas (Hortensia n° 32, abril de 1973, Fontanarrosa 1999: 42).

Boogie le dispara, dicho lo cual reflexiona: “Oh, Boogie, eres un blando. Nunca has soportado ver llorar a una mujer”. La contracara de este episodio es “No puedo quitar mis ojos de ti” (Fontanarrosa 1999: 50). Ellen, la protagonista se parece mucho más al estereotipo de *femme fatale* de la novela dura. Ningún hombre puede doblegarla: más bien se diría que es ella la que doblega hasta la exasperación a todos los hombres que se le cruzan:

Ellen: ¡Qué tan bellos ojos tenía Jerry! Recuerdo que era nervioso y atolondrado... sin querer se castró una noche con el cierre relámpago del blue jean. Lo dejé entonces, me abisma la gente que no cuida la ropa. Luego conocí

a Charlie. Era un maniático sexual la mar de simpático... gustaba de las cosas exóticas. Se rompió el cráneo contra la mesa de luz. Luego fue Joe. Joe era un poeta, escribía poemas litúrgicos en las letrinas. Lo dejé. Por las noches lo escuchaba llorar en la calle de mi casa.

Boogie: ¿No es que vives en un vigésimo piso?

Ellen: Lloraba por el portero eléctrico. (Fontanarrosa 1999: 50).

Ellen, implacable frente a los hombres, parece ser la versión femenina de Boogie. Uno podría esperar que entonces éste se enamore de ella [“Debo confesarte algo, Ellen... estoy locamente enamorado de ti...”] y ella de él [“Por eso me gustas tú. Eres malo, duro y frío como el cuarzo de las Rocallosas”]. Pero Boogie, como corresponde a su posición de sujeto humorístico, no es simplemente, un tipo “malo, duro y frío”. Boogie no odia a las mujeres [“Reservo el odio para cosas más importantes” (“Un derecho de todos”, Fontanarrosa 1999: 96)]. De allí que su declaración de amor sea una simulación, para probarnos una vez más, que el personaje no se reduce a ser, como Ellen, el lado negativo (malo, duro y frío) de un positivo (bueno, sensible y comprensivo). Cuando Boogie se le declara, ella se marcha decepcionada [“Oh, Boogie, lo has arruinado todo, adiós”] pues su relación depende de este juego de opuestos. Ellen, de alguna manera, es “todo lo que no es” la mujer de “Reza una pequeña plegaria” y “todo lo que no son” las mujeres que acompañan a Boogie en general.



Es como si a través de este capítulo, Fontanarrosa estuviera poniendo el acento en la crítica del feminismo más burdo: aquél que se limita a definirse por “oposición a” (la mujer en “oposición a” los hombres, las mujeres complacientes con los hombres, el machismo, etc).





El papel de hombre duro que le toca jugar, y su necesidad de refrendar todo aquello que suene a políticamente incorrecto propia del humor negro que lo constituye lleva a Boogie a realizar las declaraciones más irrisoriamente escandalosas. Las cosas que dice nos causan gracia no porque aceptemos su trasfondo sexista, como en los llamados “chistes machistas”, sino porque hiperbolizan justamente la posición de ese machismo. La risa con la que nos reímos de frases como “para las mujeres hay un solo lugar: la cocina... y la cama. Y si se puede ubicar la cama en la cocina mejor” (“Hay un solo lugar”, Fontanarrosa 1999: 116) o “no hagas comparaciones odiosas, Melanie. Las corbatas no intentan pensar” (“Hay un solo lugar”, Fontanarrosa 1999: 116); es una risa que se ríe de la risa misma. Una risa que tiene además la virtud, por su carácter humorístico, de señalar incluso las contradicciones del feminismo (o de cualquier tipo de pensamiento que intente oponerse al sexismo por vías racionales).

Para Laurent Perrin existen dos tipos de ironía, la ironía por contraverdad (o antífrasis) y la ironía por exageración. La ironía por *contraverdad* expresa algo contrario a la opinión común y comunica algo que está de acuerdo con ella. Como cuando en medio de una tormenta, expresa uno su satisfacción por el buen tiempo. No comunica nada nuevo, se limita a afirmar lo que todo el mundo sabe: que el tiempo no es bueno.

La ironía por exageración expresa algo comúnmente de acuerdo a la opinión común y comunica algo contrario a ella. A través de la exageración de los rasgos en los que todos están de acuerdo, este tipo de ironía expresa sus diferencias con este acuerdo. “En el primer tipo de ironía, el ironista finge contradecir una opinión para luego restituirla. En el segundo tipo, finge, al contrario del anterior, adherir a tal opinión pero para caricaturizarla, ridiculizarla y finalmente destruirla desde el interior.” (Perrin 1993: 6). Nosotros llamaríamos al primer tipo de ironía, cómica, y al segundo, humorística.

El tipo de ironía que Fontanarrosa maneja en *Boogie*, cuando menos al comienzo, es claramente el segundo. Su carácter ambiguo, sin embargo, le permite no sólo burlarse de aquellos que creen que “para las mujeres hay un solo lugar” como de aquellas mujeres que se determinan por oposición a los primeros, denunciando también en ellas las contradicciones, como la protagonista de “Cuando un hombre ama a una mujer” quien le recrimina a Boogie ser “un mugroso y sucio mujeriego” amenazándolo con irse a casa de su marido (Fontanarrosa 1999: 82).



En “Una mezcla de dos pasiones” (Fontanarrosa 1999: 101) se entrecruzan comentarios sexistas y racistas (quizás sean también esas las dos pasiones a las que alude el título), dado que la protagonista es una mujer negra. Ésta, a diferencia de otras mujeres, no se defiende defendiendo a “la mujer” o a “la gente de color” sino atacando a Boogie: “Te diré en una sola palabra lo que eres para mí, Boogie. Eres un cerdo”. Dicho lo cual aquél aclara que “El cerdo se encuentra entre los animales más inteligentes junto al delfín y la mujer. Un poco más abajo vienen los negros”. Del intercambio ingenioso se pasa al puro insulto, cuando aquella le dice que su sentimiento hacia él “es una mezcla de dos pasiones: el odio y el asco” y Boogie le responde “¡Ya puedes irte sucia zorra!” y a continuación: “Ya lo creo que me iré, apestoso cerdo. Me asquea estar en este podrido chiquero”. Este intercambio concluye con una reflexión en clave irónica (pero esta vez se trata de ironía por antífrasis o contradicción), cuando Boogie, complacido exclama que “Es alentador... Yo creía que el diálogo había muerto en la pareja”.

#### 4.1.3 Best Seller (la mujer explota).

Nunca será tan patente este peligro como en *Best Seller*, donde la mujer, literalmente, explota. La conquista de la mujer hermosa se vuelve entonces parte de una épica de la masculinidad representada aquí por Best Hama Seller, una suerte de James Bond del



mundo árabe, mezcla (como Boogie, como Ultra) de mercenario y aventurero en el cual confluyen todos los estereotipos del agente secreto.

“En principio la novela es más la culminación desmesurada de una modalidad ya transitada –la parodia- que el comienzo de un camino nuevo [...] Best Seller es la parodia en gran escala, el intento de prolongarla más allá del apunte y los tics sencillos” (Sasturain 1993: 93). El género parodiado es aquí, como en *Ultra*, la novela de espionaje. El argumento de la primera parte reescribe en sorna algunos de los núcleos narrativos de *Casino Royale*, la primer novela de la saga del agente 007, más específicamente el motivo central: el intento por parte del espía británico de ganar una suma millonaria en una casino de Francia, de manos de un peligroso mafioso. El baccarat de la novela de Fleming, es reemplazado aquí por el “ballotage”, complicadísimo juego de cartas que autoriza, como tantas veces, la lectura del episodio en clave política (ver capítulo 4.2.2). Francisco Álvarez es el trasunto de Le Chiffre y el lujoso casino francés de *Royale-Les-Eaux* es sustituido por el Caribbean, un casino de la ciudad mexicana de Acapulco.

Best, como Bond, tiene un dominio absoluto de su propio cuerpo [“su bruñido y vigoroso cuerpo de antiguo pastor montañés”] que llega a la exasperación. Fascinado por el peligro tanto como por la propia configuración de su masculinidad [“diseminó con cautela y sabiduría por su mandíbula, sobre los protuberantes músculos de su cuello para expandirlo luego sobre el pecho, sin olvidarla insólita curva de sus hombros. Se sintió, de tocarse, un poco excitado” (Fontanarrosa 1985a: 40)] Best suele ducharse “alternando la temperatura del agua desde helada hasta salvajemente hirviente cada cinco minutos controlados por reloj para tonificar su circulación arterial (Fontanarrosa 1985a: 40)]. Entrenado en “el campamento de Damón Sagar” también ha desarrollado hasta el fastidio “el hábito de la memoria visual”. Tiene además “una barba dura cerrada y tenaz, que le otorgaba una sombra vercosa a sus maxilares firmes” (Fontanarrosa 1985a: 40). Una mirada de “magnetismo inductor [...] que transmitía a quienes recibían el impacto de tales ojos, un mandato claro y preciso, una sensación de poderío, de potencia y por sobre todas las cosas, de superioridad”. Conocimiento de variados idiomas [que incluye el iddish, el ladino, el turco, griego, esloveno, ruso, ucraniano, polaco y “wahili”: “el paleolítico vocabulario de los hotentotes de Sumatra que sólo contiene dos verbos sin tiempo pasado y los sustantivos se emplean subjuntivos” (Fontanarrosa 1985a: 111)].

Hacia la mitad, el argumento de la novela da un giro en 180 grados, cuando al perder la partida contra el mafioso multimillonario, se ve obligado a huir, tras haber constatado por una serie de complicadas asociaciones que el hotel en el que se encuentran también pertenece a aquél. “El hotel donde estás alojado” –le dice su amigo Antonio- “es un

Malibú” la cadena de los hoteles Malibú pertenecen “a Shaft William el industrial canadiense, uno de los principales accionistas de las fábricas de laminados plásticos «Dexsoon» y que también está en el directorio de las refinerías petrolíferas que se hallan en Mogadiscio, en Somalia. Son todas empresas del grupo «Perseo», que abarca productos sintéticos [...] este grupo integra el «cartel» de la Anglo con central en las Bahamas y la cabeza del grupo es la Essen Incorporated...” (Fontanarrosa 1985a: 79). Seller replica entonces “¿Adonde quieres llegar con todo esto? Pareces un panfleto anticapitalista”; dicho lo cual Antonio replica que “La Essen ha sido absorbida por la «Maracaibo Gulf», la empresa de don Victorio Álvarez” el mafioso contra el que acaba de perder una fortuna.

Este pequeño diálogo, que antecede a la vertiginosa y disparatada persecución que ocupa la parte final del largo capítulo tercero, pone las cosas en su justo lugar al advertirnos que en *Best Seller*, todo está relacionado con todo, a lo largo y ancho del mundo global al que Fontanarrosa y sus lectores están aprendiendo a pertenecer. Si algo llama la atención de la novela, apenas comenzada, es la insistencia con que se nos introduce en el cosmopolitismo del personaje (que ha recorrido “infinitud de geografías” y peleado en “diversas latitudes”) y la variedad de geografías que abarca su acción: con una primera entrevista del agente secreto con su jefe en Casablanca [ineludible referencia al film protagonizado por Humphrey Bogart, paradigma del “hombre duro” al que acuden para identificarse tanto los dos amigos de “El Mundo ha vivido equivocado” ver 4.1.1; como el mismo Boogie el aceitoso. En “Cuando un hombre ama a una mujer” (Fontanarrosa 1999: 82) la mujer en cuestión, tras haber sido abofeteada por el sicario, dice: “No me verás más, idiota ¿Quién crees ser Humphrey Bogart?” Y entonces Boogie: “Todos admiran lo duro de Bogart con las mujeres. No saben la cantidad de hembras que perdía por eso”] el relato pasa rápidamente por Acapulco, México (donde se produce la partida de Ballotage); Huelva, España; Brujas, Holanda; la isla de Nicobar, en el mar de Andamán; un paquebote sobre la fosa de las Guayanas y hasta un iceberg en Finlandia, entre muchos otros sitios que son nombrados

Esta voluminosa intriga internacional va a ser sustituida, sin embargo, por una intriga de alcoba. Es como si Fontanarrosa invirtiera el motivo primario de las novelas de espionaje (derrotar a un poderoso enemigo, recuperar un arma secreta) y pusiera en su lugar, uno de sus más recurrentes motivos secundarios: la seducción de una mujer hermosa que constituye además, por distintas razones, un peligro para su protagonista. Porque en realidad, pese a ciertos rasgos de ingenio que nos recuerdan también a Boogie, la batalla de *Best Seller* por afirmarse en su masculinidad se da en el terreno del cuerpo (tal y como sucedía, de manera imaginaria, con los protagonistas de “El mundo ha vivido equivocado”).



Tras huir del Prince Malibú, Seller cae en manos del Ejército de Liberación Femenina (ELF)<sup>173</sup> quien le ofrece salvar “la abultada deuda” que ha contraído con sus perseguidores (tanto el Francisco Álvarez contra el que acaba de perder una fortuna, como el traficante de armas libanés Abdel Najdt, su antiguo empleador) a cambio de que seduzca a Nargileh, la embriagante mujer de Zabul Najrán, el Califa del Curvo Alfanje “uno de los más viles y despreciables símbolos del machismo universal”.

“Compra y vende a gusto y voluntad a sus mujeres” -dice la voz de la mujer que le confía su misión, en quien Seller cree reconocer a Indira Gandhi [que había sido electa recientemente Primer Ministro de la India en el momento en el que se publicó la novela y era por lo tanto, una de las más poderosas mujeres del mundo]:

La cantidad de esposas que componen su harem nunca es menor a 240, sabiéndose que en él se encuentran niñas no mayores de 9 años. Zabul Najrán no sólo es un cultor del más abyecto sentido machista, sino que es un fervoroso propagador de tal disciplina (Fontanarrosa 1985a: 113).

Seller no sólo debe seducir a Nargileh, con el fin de humillar al poderoso Califa, sino también “mantener relaciones con ella, filmar íntegramente dichas relaciones en versiones para televisión y cine” y entregar al ELF dicho material. El contrato incluye además una cláusula provisoria:

El señor Best Seller, el hombre que a los ojos del mundo habrá convertido el emblema más fálico del machismo en el hazmerreír de todas las razas y religiones, el hombre que será seguramente considerado desde ese momento como el «Supermacho» de la especie, deberá someterse a una operación quirúrgica para transformar su sexo y de esa forma abrazar nuestra causa convirtiéndose en una más de nosotras (Fontanarrosa 1985a: 116).

Tenemos entonces un travestimiento inverso al que cerraba “Bajo la podrida pista”, que demuestra una vez más que aquí la masculinidad se enfrenta a su contraparte en el terreno del cuerpo (Boogie se enfrenta a esa contraparte en el terreno del ingenio, aunque no vacila en aplicar también la violencia como argumento) y que esa contraparte, lo femenino,

---

<sup>173</sup> Compuesto en su mayoría por mujeres, el ejército cuenta entre sus miembros también a homosexuales [“son nuestra quinta columna”], poniendo en el tapete los vínculos en las cadenas de representaciones entre las luchas por los derechos de la mujer y el movimiento gay contemporáneos a la publicación de la novela.

aunque de manera irrisoria, es considerada un peligro para el sujeto de enunciación. La reacción de Seller, luego de prorrumper en “una interminable e increíble retahíla de insultos, en su gran proporción destinados al sexo femenino” (Fontanarrosa 1985a: 110) es entregarse al llanto [“Comenzó entonces algunos elementales ejercicios de relajamiento que lo pusieron al borde del llanto” (Fontanarrosa 1985a: 111)], tras lo cual restablece su calma. Más adelante, en pleno operativo “Acople”, en un hotel en la isla de Nicobar, volverá a sentir nuevamente que “todo el formidable andamiaje de su virilidad” se diluye en llanto [“los ojos del sirio se humedecieron y por un momento parecía que todo el formidable andamiaje de su virilidad se diluiría en llanto. Hacía tiempo que no se sentía tan solo, tan desprovisto, posiblemente desde aquella tarde en que se quedara encerrado en un mingitorio en París” (Fontanarrosa 1985a: 160)]<sup>174</sup> e intentará solazarse con una prostituta. La profesional, es solicitada por teléfono a la recepción del hotel, a través de un riguroso sistema de codificación que extrema su condición de objeto sin subjetividad, de “material” [“—¿Qué **código** es, por favor?— requirió la voz del otro lado. —A ver, un momentito [...] ¿Dónde figura el número de código? —Bajo la foto, a la izquierda, en letras pequeñas. —Ah, es cierto... Número 458 barra ocho. —458 barra ocho [...] Lo lamento pero ese código no va a poder ser, señor— notificó la voz femenina. —¿Por qué? —No disponemos de ese **material**” (Fontanarrosa 1985a: 161)]. La mujer, sin embargo, vuelve a dar un golpe al “andamiaje” de la virilidad del sirio, cuando antepone su propio placer al de éste, es decir, su condición de sujeto “otro” frente a la cual se siente desarmado:

—Toma— dijo alcanzándole el látigo.

—¿Qué es esto?— titubeó el sirio tomando el tiento.

La mujer lo miró con un atisbo de desconcierto.

—Pégame— explicó.

—No hará falta— aclaró el sirio dejando caer el látigo— ¿Por qué quieres que te pegue?

---

<sup>174</sup> Dicho llanto es todavía más significativo, toda vez que sobre la deformación de la fórmula “Llora como una mujer lo que no supiste defender como hombre”, atribuida por la tradición a la madre del último rey moro de Granada, Fontanarrosa construye varios de sus chistes. En *Boogie*: “Pelear como un hombre lo que no has sabido llorar como una mujer” (“Cuando un hombre ama a una mujer”, Fontanarrosa 1999: 82); en *Best Seller*: “Pelean como hombres los que deberían llorar como mujeres— recitó Seller— ¿Recuerda quien dijo eso? Es una frase famosa” (Fontanarrosa 1985a: 109) [Así le dice Best a la mujer que lo introduce al conocimiento del Ejército de Liberación Femenina]. Lo que la novela invierte es justamente esta fórmula: Best Seller, paradigma de la masculinidad, se deshace en llanto. También en el episodio “La deuda eterna” de Inodoro Pereyra (Fontanarrosa 1998: 334) el protagonista, a la inversa, afirma haber “peleáu como mujer” lo que no ha sabido “yorar como hombre”.

—Es mi especialidad.

—¿Cómo tu especialidad?

—Claro [...] ¿No leíste las instrucciones? [...] Allí figuran las especialidades de todas nosotras. La mía es una de las especialidades más cotizadas. Puedes pegarme si gustas.

—Es que no me gusta pegarle a las mujeres— se encrespó Seller— Menos si son lindas.

La muchacha permanecía inmóvil, observándolo.

—Vamos— apresuró el trámite Seller—, considera que has tenido suerte conmigo. Te ahorras los golpes.

—Es todo lo contrario... — ella parecía a punto de insultarlo—... es que no funciona si no me golpean. Necesito que lo hagan. No me salen bien las cosas si no es así [...]

Seller volvió a sentarse, abatido. **El deseo se había convertido en algo lejano e incoloro** (Fontanarrosa 1985a: 169).

La dimensión inquietante de lo femenino aparece aquí en otra de sus facetas [la escena, además, se repite en el capítulo “Poca, y muy cara” de Boogie el aceitoso (Fontanarrosa 1999: 346), donde también aquél no sabe cómo reaccionar ante la mujer que anteponiendo su deseo al del hombre, le pide que la golpee].



Esta mujer, es además otra de las “militantes” del ELF, el fastuoso Ejército de Liberación Femenino que ha contratado a Seller para seducir a Nargileh, con lo cual, para colmo de males, aquél no puede sino pensar que ya no podrá “nunca más entablar conversación con

una mujer sin sospechar de ella” (Fontanarrosa 1985a: 165). Un poco antes también había reflexionado “con cierto odio, que ya nunca podría observar a una dama sin sospechar que se hallaba ante una **militante**” (Fontanarrosa 1985a: 114). Se trata, como se ve, de una serie de distanciamientos [*écarts*] irrisorios frente a la representación habitual hasta hacía dos décadas atrás de la mujer, proyectada sobre el “andamiaje” de la masculinidad que Fontanarrosa constituye a lo largo de su obra, Inodoro Pereyra, Boogie el aceitoso, los personajes de la Mesa de los Galanes, Jeremy “Manopla” Stuart y la exasperación de todos ellos, Sperman, el superviril superhéroe en quien Fontanarrosa va a confrontar todas estas representaciones irrisorias de lo masculino con la serie de la política imperialista norteamericana de la Era Reagan. Lo que causa risa en estas historias es la confrontación entre dos cadenas de expectativas de las imágenes de mujer vigentes en la época. De dicha confrontación, Fontanarrosa va a sacar provecho por lo menos dos veces más. En el cuento “Rosita, la obrerita” incluido en *El mundo ha vivido equivocado* y en *La Gansada*, su última novela.

En el primero, la “obrerita” en cuestión, a la que se describe, siguiendo la tradición de la novela sentimental, del tango “Cotorrita de la suerte”, de los poemas de Carriego y Nicolás Olivari como “delgada y tierna, gorrión temprano” o “un sol, un rimerero de luz, en el aire pesado del oscuro galpón de su trabajo” frente a la cual las mujeres del barrio, “al verla, aterida de frío” exclaman “Allá va Rosita, la obrerita. Pobrecita” [palabras que tienen ecos de aquél tango de Alfredo de Franco y José de Grandis “¡Cómo tose la obrerita por las noches! / Tose y sufre por el cruel presentimiento / de su vida que se extingue y el tormento / no abandona su tierno corazón”] enferma de tuberculosis al enterarse, por una “cotorrita de la suerte” [como en el tango: “Pasa un hombre quien pregona: / «¡Cotorrita de la suerte! / Augura la vida o muerte. / ¿Quiere su suerte probar?» / La obrerita se resiste / por la duda, temerosa, / y un papel de color rosa / la cotorra va a sacar”] que el joven distinguido “de hermoso porte y ropas elegantes” del que se había enamorado una noche de baile, se está casando “en la parroquia de San Miguel”: “Deshecha en lágrimas, un mar de llanto, cayó en su lecho quebrado el pecho por la tos convulsa”. Su madre entonces corre ante el altar y ruega al muchacho rubio aquél que acuda ante el lecho de su hija moribunda [“La pobre anciana tomó del brazo al petimetre y sólo dijo: “Mi hija se nos marcha, camino del Señor”. Del brazo de la otra se desprendió el mancebo. Y en su lujoso coche, perseguido quizás por la culpa, se lanzó en busca de aquella que lo había esperado en vano, tanto tiempo”].

Pero al llegar, las cosas se tuercen un tanto, dado que sin cambiar el tono meloso del discurso, el narrador nos informa que Rosita, con ojos “resecos de llorar” mira al joven y dice:

"Estos son mis compañeros. Julio y Franco". Y señaló a dos obreritos, con ropa de trabajo, sudor honesto. Y los dos obreritos, pájaros buenos le dijeron al muchacho aquel, al elegante, con ese tono simple y sencillo del que se educó en la escuela popular de las veredas, que sería mejor si retomaba a esos quince operarios, despedidos.

Y el muchacho aquél, el elegante, del taller tejedor único dueño, quizás ante el tono convincente de esos hombres, de esos hombres puro sudor y herramientas de trabajo, quizás ante la vista de esas manos que sostenían tal vez un fierro en "U", alguna llave en cruz, una barreta, firmó con mano veloz cuanto papel le pusieron adelante los muchachos. (Fontanarrosa 1983: 39-40).

Se superponen entonces las representaciones de aquellos discursos (la obrerita buena, el obrerito bueno) con la cadena de expectativas, mucho más carnal y realista, de la lucha obrera. La denominación "obreritos" se va transformando en el segundo párrafo, primero en "hombres" y luego en "muchachos" cuya connotación ideológica es completamente inversa a la primera. Hacia el final, se nos informa que Rosita "se curó de la tos y sigue alegre, sencilla y buena". Y las mujeres amigas de su madre, "viejitas buenas" dicen al verla pasar "Desde que vio Norma Rae ¡cómo ha cambiado!"; haciendo referencia al film de Martín Ritt, estrenado en 1979, que narra la historia real de Crystal Lee Sutton, la famosa luchadora sindical de Carolina del Norte.

Esta superposición cómica de representaciones de la mujer, se cruza con otra mucho más humorística e inquietante de lo femenino como enigma y amenaza absoluta de lo masculino representada por la extraordinaria Nargileh que hacia el final de la novela, como hemos anticipado, explota arrasando con el barco en el que se encontraba el protagonista, quien sobrevive de milagro. Aquella "hembra fascinante" dueña de "una voz cavernosa, sombreada, con ecos en la acentuación [...] levemente áspera, reptante" cuya seducción "no podía ser neutralizada ni siquiera por la natural distorsión de los altoparlantes o el silbido del viento en los cordeles", esa mujer por quien "un Emir de un ignoto protectorado [...] se había hecho esterilizar ante la imposibilidad de obtenerla" ha sido provista por su dueño, el malvado Zabol Najrán, de un cinturón de castidad que "se activa por fricción", "algo similar a los espirales anticonceptivos. Una carga explosiva que puede partir este barco en dos pedazos si se activa". Y eso es porque ella es para el Califa "nada más que un adorno, un lujo, un objeto intocable".

El final, encuentra a una malogrado Seller, cuyo "andamiaje de virilidad" se encuentra

definitivamente en ruinas. Best Seller regresará una novela más tarde en una nueva misión, en donde la mujer se encuentra deliberadamente ausente. Volveremos a ello en el próximo capítulo.



## 4.2 LA POLÍTICA.

En los últimos años han sido publicados una gran cantidad de estudios sobre las maneras de sentir, actuar y vivir la política, la violencia y la vida cotidiana durante los años previos e inmediatamente posteriores al proceso dictatorial que se inició en marzo de 1976, pero cuyos métodos venían gestándose por lo menos desde cuatro años antes. El gran ausente, sin embargo, en estas vastas descripciones de un imaginario y una memoria, es aquél imaginario “otro” que, como dice Steimberg, sin encontrar otro medio para describirlo, “no figura en nuestros libros escolares” pero era y es, sin embargo, tan nuestro como los que se identificaban con el tango, la historia patria y los gauchos del siglo XIX. Es el imaginario del que participan *Boogie el aceitoso* y *Sperman, el hombre del sexo de hierro* en el que se cruzan el cine de Hollywood, la cultura y el arte norteamericanos y las ambiciones imperiales de los Estados Unidos de Norteamérica a los que Fontanarrosa va a entremezclar con otros objetos discursivos privilegiados en su producción: como los de la violencia y la mujer.

Profundamente político (como hemos venido demostrando a lo largo de este trabajo), sobre todo en sus producciones humorísticas, Fontanarrosa va a encontrar sus límites cuando se enfrente a “la política” en el campo del “humor” que se conoce con ese nombre. Son los límites de un género discursivo que no puede sino pensar “lo político” en términos de demandas de un sujeto que se identifica con el lector-espectador frente a una serie de individuos externos que digitan la política de la que aquél no participa. Este “límite” era además el propio de una época. Nos ocuparemos de ello, en el primer punto de este capítulo.

### 4.2.1 Fontanarrosa y la política.

En 3.5, al analizar el pasaje del discurso periodístico a la obra de Fontanarrosa, habíamos ya constatado algunos de los límites que el humorista encontraba en el género del *cartoon* o chiste gráfico para dar cuenta de la realidad política del momento de manera profunda. Límites que eran, de alguna manera, inherentes al género en el que se desempeñaba y al medio que los acogía: de modo que aquellos publicados en *Clarín* eran por naturaleza menos críticos y contestatarios. Los incluidos en revistas como *Humor*, *Satiricón*, *Hortensia* y *Chaupinela*, eran por el contrario más abiertamente opositores y dispuestos a generar controversia. El libro *Fontanarrosa y la política*, publicado por Ediciones de la Flor en 1983, contiene algunos ejemplos de todos ellos. Da cuenta, además, de qué era de lo que realmente se hablaba cuando se hablaba de “política” en aquella época.



Los militares, por ejemplo, van a tener un lugar central en aquella antología (lugar que hoy nos resultaría desconcertante en una selección de chistes políticos). En el contexto de recuperación de la democracia, no resultaba extraño que en la portada se hiciera alusión a ese hecho: “Puedo asegurarle, Licenciado, que las Fuerzas Armadas garantizarán el acto eleccionario” dice un militar vestido de uniforme y con anteojos negros, a lo cual el hombre de civil contesta “Y... dígame... ¿Por cuánto tiempo es la garantía?”.



Este chiste es además un autoplagio de otro publicado originalmente en el número 5 de *Satiricón* en marzo de 1973 (es decir, en otro contexto de “recuperación democrática” diferente). Allí era una señora mayor quien preguntaba a otro oficial por cuánto tiempo era



la garantía. En la página anterior se veía a un capitán que aseguraba que nuestro país “es uno de los de mayor renta anual **per capitán** del mundo”. Jugando con la alteración de la fórmula *per capita*. En consonancia con estos chistes, en las páginas 5 y 7 del libro tenemos otro militar que asegura leyendo un discurso: “Por eso repito e insisto... ¡No somos un país subdesarrollado! ¡No somos un país subdesarrollado!” para ratificar en la página siguiente: “¡Pero lo seremos!”.

Más extraños, en cambio, son aquellos chistes que mencionan figuras políticas del momento. Una de las pocas excepciones en el libro es la del Ministro de Economía de la dictadura Alfredo Martínez de Hoz. No hay alusiones a presidentes u otros funcionarios [con la sola excepción de Reynaldo Benito Bignone, presidente dependiente de la última Junta Militar de la Dictadura: “Le diré, García, que para captar las masas en procura de la continuidad del Proceso no me parece acertado su slogan: “Volveré y seré Bignone” (por la frase atribuida a Eva Perón: “Volveré y seré millones”)]. De hecho, la mayoría de los chistes del volumen se concentran sobre el aspecto económico de la política. Un primer chiste nos enseña a un hombre en ropa de playa, tomando un trago que bien podría ser un Martini (por la rodaja de limón sobre el vaso) frente a otro hombre sentado en una reposer, con gorro y anteojos negros. El pequeño bigotito sobre el labio inferior, la expresión altanera y la posición del brazo derecho nos permiten adivinar que se trata de una persona de clase alta: “Sin embargo, Charlie, debemos reconocer que Martínez de Hoz fomentó una niñez desinhibida. Una niñez que, sin falsos pudores, recorre las casas solicitando comida, o ropa, o cualquier cosa...”.



solicitando comida, o ropa, o cualquier cosa...”.

El siguiente muestra a un jugador de futbol realizando declaraciones ante un periodista: “Hoy no di un solo pase bien, erré tres penales y metí un gol en contra. Estoy muy conforme con mi labor y pienso que tuve una brillante actuación” Periodista: “Bueno, me asombran sus declaraciones”. Jugador: “¿Por qué? ¿Nunca escuchó a Martínez de Hoz?”.



La denominación “política” de hecho, sólo aparece unas cuantas veces en todo el libro (a pesar de que bajo su nombre se han agrupado los diferentes cuadros). La más interesante de todas –para nosotros- es aquella en que conversan dos hormigas frente a una tercera que llora: “María está muy impresionada. Le han tirado gamexane”. Y la segunda responde: “Le dije que no se metiera en política”. “Meterse en política” implica aquí la posibilidad certera de la violencia.

Otros chistes mencionarán el problema de la emigración [“- ¡Qué monumento más raro! Parece un pedestal al que le faltara la estatua. – Es que es el monumento al Emigrante.”]; “Yo quisiera que me oriente en este aspecto: en caso de recibirme de arquitecto... ¿debería emigrar a Canadá, Australia o Estados Unidos”]; la circular 1050 del Banco Central de la República, emitida en enero de 1980, durante la gestión de Martínez de Hoz [“Renovó las maquinarias de la fábrica y los intereses lo fundieron. Compró un departamento y lo perdió con la 1050 ¡Mirá si se va a asustar con las sanciones de la Comunidad Económica Europea”]; “No sé por qué se enojó papá. Estaba leyendo sobre la indexación hipotecaria y yo sólo le pregunté si la 1050 era un nuevo modelo de moto”]; la deuda externa [Un cantante de tango entona una estrofa de “Mano a mano”: “Los favores recibidos creo

habértelos pagado y si alguna chica sin querer se me ha olvidado...” la cual es interpretada por un hombre de la concurrencia –también de clase alta, dado que bebe champagne– como un recuerdo de la deuda externa: “¡Retirémonos, Licenciado! Ni aún en nuestros momentos de esparcimiento dejan de recordarnos la diferencia de la deuda externa”] y, en general, la crisis económica y política que parece ser, según los chistes que componen el libro, una constante [“- Y ayer nos fuimos toda la familia a la plaza. - ¡Ay, qué lindo! – Más o menos. Fuimos a plaza de Mayo. Mi marido a pedir aumento. Yo a protestar con las amas de casa. Los chicos por el ingreso a la Universidad y el nono por el precio de los



remedios”].

Lo importante es mencionar que bajo cada uno de estos chistes existe un trasfondo “serio” de aquello que no se pone en duda. En este caso, una situación crítica que permanece más o menos estable. Las fábricas quiebran, los pobres pasan hambre, los niños son ingenuos y los representantes de la clase alta se quejan por el próximo retorno de la democracia.



También en las páginas de Inodoro Pereyra se van a realizar reflexiones sobre la política desde el punto de vista del hombre común al que éste representa. Es el caso de los episodios “Demasiado güena” (Fontanarrosa 1998: 342) o de “No te vayas campeón” (Fontanarrosa 1998: 341). En el primero, Fontanarrosa echa mano al recurso de la alegoría con el propósito de realizar una crítica velada a la indecisión de la Dictadura de llamar a prontas elecciones después de la derrota de Malvinas. Lo hace en la figura de una muchacha cuyo novio no se decide a cambiar de estado [“Yo tengo ganas de cambear de estado civil” dice ella].



Recurso cómico habitual del humor político (humor que es en realidad, según nuestro punto de vista, cómico), la alegoría permite el gesto presuntamente inocente de señalar aquello que se quiere decir sin decirlo, sin apenas aparentarlo<sup>175</sup>. La alegoría requiere de una “clave” de lectura sin la cual el lector no puede saber bien de qué se está hablando realmente. A diferencia del intertexto, que sólo busca ser reconocido por el lector

<sup>175</sup> Alegoría es, etimológicamente, “discurso del otro”, discurso que permite “decir o interpretar más de lo que se quiere o ha querido decir, es un suplemento de significación que escapa más allá de las intenciones y reglas impuestas por el texto mismo. Esta situación esencialmente irónica esboza un gesto implícito en toda alegoría hacia su origen, hacia su significante” (González Echevarría 2001: 90-91).

(reconocer que se trata de un intertexto o bien, en un nivel más profundo, reconocer su procedencia) la alegoría precisa ser interpretada: en este caso, se trataría de interpretar que la muchacha es en realidad la Argentina o el pueblo argentino, y que el demorado casorio representa el ansiado retorno a la democracia.

La alegoría no era un recurso común a Inodoro Pereyra, mucho más habituado a opinar sobre la actualidad de manera directa, de modo que este es uno de los pocos casos en el que se lo encuentra. Otro ejemplo, de índole no política, es el episodio "...pero tus ojos se van conmigo" (*Hortensia*, n° 61, octubre de 1974; Fontanarrosa 1998: 56) donde lo que se pone en escena por medio de la alegoría es la partida del personaje que se estaba trasladando de *Hortensia* a *Mengano* [Inodoro: "Güeno". Hortensia: "güeno". Inodoro: "me voy". Hortensia: "te vas". Inodoro: "güeno... mira Hortensia... si decís que me quede... me quedo...". Tras una pausa, pensando: "que lo parió. Me via tener que ir nomá"].

En este caso el muchacho, dice no querer casarse "hasta que mejore la situación económica". "Pero me dijeron que estaba levantando cabeza" –dice Inodoro y ella responde- "Sí. Ansina. Pa ver si vienen los acreedores". Tras lo cual explica que es su novio "oficial" y que "no quiere poner fecha de casamiento. Ahura habla de marzo del 84". Más adelante ella explica que "¡Tuitos estos últimos años he llevado una vida tan **uniforme!**". Dicho lo cual Mendieta opina "La pucha, don Inodoro, la tienen de promesa en promesa a la muchacha". E Inodoro concluye: "Demasiado güena la pobre santa".



En “No te vayas campeón” un grupo de gente festeja la llegada del año nuevo entonando cantos de cancha [“SE VA. SE VA. Y NUNCA VOLVERÁ [...] SE SIENTE, SE SIENTE... el 83 está presente”; “Se va a acabar. Se va a acabar. Este año tan fatal” por “Se va a acabar / se va a acabar / la dictadura militar” consigna que había sido coreada por primera vez el 7 de noviembre de 1981 en la primer protesta masiva contra la dictadura]; algunos, sin embargo, “quieren que siga”. “Así es, Pereyra” —explica un hombre que responde al estereotipo de individuo de clase alta— “Este año no tiene por qué irse. Llegó primero. Además, no creo que el 83 esté preparado para hacerse cargo del calendario”. “Güeno...” —replica Inodoro— “pero... no sé... mire el 82: desocupación, oyas populares, inflación, la derrota en el Mundial, inundaciones... ¡Las Malvinas!”. La señora proclama entonces: “Y bueno, mi viejo... Lo importante es que te pasen cosas ¿Viste?” E Inodoro: “Sí. Pero a mí me pasaron por encima” (el texto, como se ve, reproduce las maneras típicas en que se pronuncia la clase [¿Viste?; “mi viejo”; “¡Qué rico!”]). Y al final: “Hay gente que no sólo va contra el curso de la Historia, Mendieta... Va contra el tiempo”. Entonces Mendieta agrega: “La hora referi” que es otra forma de decir: “ya es tiempo de que las cosas cambien”.

#### 4.2.2 Viaje a Congodia.

El Mundial de Fútbol de España de 1982 inicia “una nueva serie, donde la asociación entre fútbol y televisión pasa a ser central en la configuración del espectáculo, y donde la presentación hiperbólica de los nacionalismos se magnifica en miles de millones de pantallas” (Alabarces 2008: 127). Con todo, la participación del seleccionado argentino es un fracaso e interrumpe de esta manera el exasperado ímpetu de la asociación entre éxito futbolístico y representación patriótica que había alcanzado su pico de crecimiento durante el Mundial de 1978, por razones que ya hemos mencionado en 3.5.1. Un poco antes, la guerra de Malvinas había puesto aquél *crescendo* patriótico-deportivo en su justo lugar revelando que “frente a las guerras reales los enfrentamientos simbólicos no funcionan más que como placebos” (Alabarces 2008: 127). Ya hemos visto, unos pocos párrafos atrás, como Inodoro, enumerando los males del año que se iba, agregaba “la derrota en el mundial” como parte de una serie que incluía “desocupación, oyas populares, inflación” y que se cerraba con “las Malvinas”.

En este contexto y como parte de la serie que había iniciado por un lado con *Best Seller* publicado el año precedente y por el otro, con los chistes de fútbol que encontraban su lugar en *Clarín* y que pese a lo que podría haberse esperado, se apartaban discretamente del discurso oficial celebratorio del mundial, se publica *El Área 18*, la segunda novela de Fontanarrosa. Best Hama Seller vuelve a escena con otra misión de dudosa moral, derrotar



al equipo nacional de Congodia, una pequeña nación africana ubicada entre Kenya y Somalia donde toda conquista política es también una conquista futbolística. Y viceversa. Congodia realiza “en el plano de lo real –la historia, la política, la economía- aquello que la dramaticidad del fútbol repone en el plano de lo imaginario” (Alabarces 2008: 127).

La novela funciona un poco como el reverso del film húngaro *Match en el infierno* (*Ket felido a pokolban*, 1961) cuya remake hollywoodense, mucho más conocida, *Escape to victory* de John Huston, con la presencia en el reparto de Pelé, Oswaldo Ardiles y Bobby Moore, había sido estrenada justo un año antes. Fontanarrosa daba cuenta de este hecho en el prólogo a *El fútbol es sagrado*, antología de chistes sobre este deporte cuyo título parece haber tomado de aquella película [“por respeto a la memoria de la primera, no fui a ver esta otra, máxime cuando me enteré que atajaba Sylvester Stallone. Me pareció bien que, en un film donde laburaban Ardiles y el negro Pelé, entre otros, lo mandaran al arco al troncazo de Rambo pero, así y todo, juré no volver al cine mientras atajara ese tipo” (Fontanarrosa 1990: 3)]<sup>176</sup>.

El film se ocupaba de un match celebrado en ocasión del cumpleaños de Hitler entre los guardianes de un campo de concentración y los presos cuyo desastroso resultado es la muerte de todos los prisioneros (“certificando” –según Fontanarrosa- “que es muy difícil ganar de visitantes”). Por el contrario, en la versión norteamericana “en lugar del final amargo y lógico de la versión antigua, acá los prisioneros del campo de concentración no sólo ganaban el partido contra los guardianes nazis, sino que, en medio de la euforia entendible de su sufrida parcialidad, aprovechaban el festejo y se piraban del cautiverio”. Y entonces agrega: “No podía esperarse otra cosa de Stallone. Si no había considerado un producto comercialmente vendedor la derrota norteamericana en Vietnam, al punto de trocársela en victoria en su delirante colección de Rambos... ¿cómo podía esperarse que aceptara el áspero epílogo de *Match en el infierno*”.

A continuación, en ese mismo prólogo, Fontanarrosa, nos resume la línea argumental del

---

<sup>176</sup> Los prisioneros habían aceptado aquél partido con la secreta intención de huir, aprovechando “las relativas libertades que les daban sus captores” para el entrenamiento. Había entre ellos “un húngaro que era jugador profesional, que la rompía, la hacía de trapo [...] se llamaba, o le decían «Jo»”. Cuando este “Jo” se entera del plan de evasión “éste se chiva realmente. ¡Él quería jugar el partido”. Es entonces cuando, según Fontanarrosa, pronuncia esa frase que “se inscribe entre los grandes speeches del cine mundial, comparable al discurso de Marlon Brando ante el cadáver de Julio César [...] Jo agarró la pelota, la tiró para arriba, la durmió en el empeine cuando caía y dijo: «El fútbol es sagrado»” (Fontanarrosa 1990: 4-5).



film aclarando que los prisioneros componían “una multinacional de harapientos”. El símil es significativo, puesto que en la nueva aventura del agente sirio quien juega de visitante es una poderosa multinacional norteamericana que disputa a través de ese partido el permiso para instalar allí una base de misiles. La derrota del equipo liderado por Seller, por su parte, implicaría para Congodia la concesión exclusiva de una marca de gaseosas para vender en toda el África. Aquí como allá, el equipo está conformado por jugadores de diversas nacionalidades —no faltan un argentino, un brasileño, varios europeos que “arrastran tras de sí todos los estereotipos de sus respectivos estilos nacionales futbolísticos” (Alabarces 2008: 127).

A diferencia de la novela anterior, aquí la presencia femenina resulta intencionalmente acotada. Los únicos momentos donde se mencionan las mujeres son aquellos en donde se nos recuerda su dimensión más amenazadora. Así Müller, el riguroso director técnico del plantel exclama que “las mujeres nada tienen que ver con el fútbol. Ni como participantes, ni como espectadores, ni como nada” (Fontanarrosa 1982). Por lo cual reafirma que no quiere tener “ninguna imagen de mujer en la concentración”.

Como corolario, y reafirmando su posición, cuenta la historia de Slava Planika “un joven delantero, toda una promesa” que “vivía para el fútbol”. Pero ¿qué sucedía? “Era esbelto, atractivo, y además, famoso. Vivía en una pequeña aldea cercana a Kiev y las mujeres lo perseguían con más perseverancia que los defensores rivales” (Fontanarrosa 1982: 130). Finalmente Slava se enamora de una muchacha “estudiante avanzada del circo de Moscú, que era una verdadera maravilla. Físicamente, le estoy hablando. Porque, como persona, era una hiena sedienta de sexo. Una ninfómana”.

Slava estaba enamorado, y sufría lo indecible resistiendo a pie firme los embates de esta devoradora que lo excitaba con los más bajos recursos. Usted no sabe, Seller, todo lo que hice yo por alejar a esta obsesiva de Slava. Pero fue inútil. ¿Y, finalmente, qué hizo Slava, amigo Seller?

El sirio resopló como un fuelle.

—No tengo la más remota idea de qué hizo ese muchacho.

—¿No lo imagina?

—La abandonó.

—No, Seller. Se castró. [...]Hizo lo que debe hacer un deportista íntegro, Seller —ladró Muller—. Cortó por lo sano. Adiós deseos y tentaciones. ¡Zap! Adiós demonios de la lujuria (Fontanarrosa 1982: 131).

Es entonces cuando, según el Director Técnico del plantel, se demuestra que aquella mujer

no lo quería “cuando se enteró del corte que Slava le había dado a la situación, lo abandonó”. Luego de lo cual el pobre muchacho empieza a engordar “como los gatos capones”. Su vida futbolística fracasa. “De no haber sido por las mujeres, Slava no hubiese tomado esa determinación” concluye Müller.

De modo que, ocluida toda presencia femenina en la obra, el relato se va a decantar por la vertiente política con la que Best Seller apenas había coqueteado en su primer novela<sup>177</sup>. Recordemos que en aquella, en consonancia con el argumento de *Casino Royale*, la primer novela de James Bond a la que parodiaba, el sirio debía disputar un partido de cartas contra don Victorio Álvarez. El nombre del juego en cuestión, el “ballotagge” es una no tan velada alusión a la serie política: la implementación de este sistema de votación había sido intentado infructuosamente por primera vez en las elecciones abiertas de 1973. A pesar de que el narrador nos asegura que “que no puede considerarse complicado” su descripción, que se lleva algo más de una página, apunta a desconcertar al lector. El procedimiento tiene gracia por ironía (el juego, es, en realidad, increíblemente complicado):

El juego comienza proveyendo a cada jugador de tres cartas. En base a ellas, cada jugador anota en una planilla la cantidad de bases que se dispone intentar. Esta planilla se pliega dentro de un sobre sellado que se abrirá recién al finalizar la partida. Luego se extienden las seis cartas sobre el tapete en dos filas de tres y se apuesta con fichas el equivalente al total de la suma de los diamantes que hay en juego, cuidando de no apostar a las primeras cartas, empezando desde la derecha, pues esas serán en lo sucesivo las cartas-guías o cartas mentoras que ordenan la numeración par o impar y el color del juego. Ante la primera aparición de un trébol, es considerado «triumfo» y desde allí en más cambia la mano y el jugador puede optar por llevar progresivamente su juego a tendencia agresiva, el llamado «juego abierto», o bien inclinarse por trocar sus bases y

---

<sup>177</sup> Esta oclusión implica un movimiento de ida y vuelta, donde finalmente la cuestión de la mujer, y su contraparte, la construcción de la masculinidad propia de los jugadores, está presente, por la negativa, en toda la novela. Desde aquella charla que versa sobre la imposibilidad para las mujeres de entender “lo que significa recibir un balonazo en las bolas” según explica Renault, el francés [Y Seller confirma: “nada tan tremendo como un *shot* a quemarropa en las bolas” (Fontanarrosa 1982: 80)]. Hasta la sorprendente escena en la que hace Zorba, el jugador griego, compara a la mujer con una pelota de fútbol [“—Es linda —aseveró el argentino, mirando al resto de sus compañeros. — No parece muy diferente a las demás —dijo, algo despectivo, Zorba. —Son todas iguales.—Como las mujeres” (Fontanarrosa 1982: 85). Un poco antes, el argentino había dicho que no había nada más lindo “que una pelota nueva” y Seller lo había sorprendido mirando “el balón con una sonrisa idiota en los labios” (Fontanarrosa 1982: 84)].

definirse por un juego conservador, sin alteración de «triumfos» ni solicitudes de «troca» (Fontanarrosa 1982: 72-73).

Y así por varias párrafos. El recurso –un poco excesivo– nos recuerda al de aquél capítulo de Boogie citado al final de 3.5 [“¿Quién mató a Tony Frangié en Ehdén” (Fontanarrosa 1999: 196)]: allí dos libaneses intentaban explicar a Boogie “la justicia de la causa” por la cual luchaban. No tenían éxito. Pero tampoco lo tenía el lector: no quedaba en absoluto claro por qué o por quien se luchaba en El Líbano (ni mucho menos, quién mató a Tony Frangié). Lo mismo sucede aquí con este juego del “ballotage” del que además se nos ha dicho un poco antes que se trataba de una práctica tradicionalmente reservada “a cenáculos intelectuales, o círculos cerrados no tanto de clases altas pero sí de clases dirigentes. Por eso mismo no es un juego popular en ninguna parte del mundo” (Fontanarrosa 1982: 72); que es un poco como decir que la política es un juego que excluye de sí a los pueblos (y que es además, enmarañadamente compleja).

En “El área 18” el juego de la política y el juego del fútbol se superponen. Ya no se trata de un juego de azar, entonces, ni mucho menos de una práctica que se decide a escondidas. En Congodia, el joven estado-nación al que la multinacional tratará de derrotar en la lid deportiva, todo se decide por el fútbol, en pos de él y a través de él. Congodia no tiene historia [“Un país con sólo 53 años no tiene historia. O prácticamente no la tiene” (Fontanarrosa 1982: 43)]. Dado que “es ocioso contar todo lo anterior a su independencia, hechos aislados, folklóricos, perdidos en el tiempo. O en relatos orales que se han ido transmitiendo de generación en generación con los inconvenientes propios de los mil idiomas y dialectos que allí se hablan”. Se trata de hecho de un conglomerado de “tribus de las más diversas creencias y lenguas”. Todo se aglutina allí en torno al “fenómeno social más grande y formidable de nuestro tiempo”. Un fenómeno que, como explica Müller, el director técnico, “no sabe de religiones ni de idiomas, de fronteras ni de ideologías” (Fontanarrosa 1982: 43): El fútbol.

El país, de hecho, ha obtenido su independencia en un partido. Antes habían tenido “dominaciones inglesas, francesas y tras una breve dominación otomana llegaron los árabes”. Así lo explica Müller:

Los árabes, cansados de esa pequeña colonia que nada les aporta y donde de tanto en tanto deben soportar erupciones volcánicas, admiten convertir a Congodia en un protectorado por un período de diez años. Una década a prueba, prácticamente. Al finalizar la década, la rama nativa del gobierno pide la independencia y los árabes solicitan o proponen renovar el sistema de

protección por otros diez años. Los congodios ofrecen una nueva y particular forma de resolver el problema: dirimir la controversia con un match de fútbol. En un match de fútbol [...] Los árabes pensaron la oferta [...] Aceptaban el encuentro, pero si ellos ganaban, la protección se prolongaba durante dos nuevas décadas, no una sola [...] Pero subestimaron a los nativos, señor Seller. Olvidaron o no le dieron importancia a los períodos en que Congodia había estado bajo la tutela de los ingleses, de los franceses e incluso de la influencia de los portugueses [...] todos ellos, franceses, ingleses, portugueses, han tenido y tienen, un riquísimo historial futbolístico [...] Para no hacerlo largo, señor Seller —se apresuró el alemán—, ganaron los congodios 4 a 1. Claramente. Y fue justamente un portugués el héroe de la jornada. Y por ende, el héroe de la independencia: Paulo Arigós Brizuela do Botafogo. (Fontanarrosa 1982: 44).

Recién a partir de esa independencia “se organiza, se estructura la Historia de Congodia”. Desde ese momento, los congodios comprendieron “cuál era la forma de conseguir cosas”. El objetivo del equipo es por lo tanto, ganar ese partido donde nadie lo ha ganado jamás: en el bombasí, un estadio construido sobre un volcán. Con esa meta, realizan un durísimo entrenamiento que se lleva más de siete capítulos de la novela donde Fontanarrosa hiperboliza hasta el extremo todos los estereotipos y mitos que rodean la práctica del fútbol, incluyendo las cábalas [“En todos los grupos humanos, deportivos o no, se dan cábalas” (Fontanarrosa 1982: 80)].

El equipo, conformado por las más diversas nacionalidades, un francés, un griego, un brasilero, un italiano, un polaco, dos hermanos holandeses, incluye también a un argentino, un tal Garfagnoli, que “parece estar a disgusto con todo”<sup>178</sup>. Dos hechos significativos se

---

<sup>178</sup> Y no es extraño, dado que fue llevado engañado, creyendo que iba a los Estados Unidos “solamente para procrear”. Según se nos cuenta, este argentino “estaba terminado en su país” y puesto que en los Estados Unidos el fútbol era algo muy incipiente” se estaban haciendo “planes a largo plazo” y por lo tanto “necesitaban reproductores” [“—Después de todo, se hace con los caballos de carrera —asintió Seller—]. Aunque, como dice Obdan, el polaco, no estaba convencido. Pero le direon el golpe de gracia cuando le informaron que iba a ser contratado por el Playboy Club: “El argentino pensó en las chicas del Playboy Club, pensó que venía como reproductor y se enloqueció” (Fontanarrosa 1982: 94-95). Es decir, una vez más, la mujer aparece como amenazar y a la vez pasaje a la aventura.

producen en la novela antes del partido final, cuya narración ocupa los últimos tres capítulos (sin contar con el primero, en donde se narra el paranoico y alucinante viaje a través de los túneles, previo a salir al estadio). El primero es el develamiento del esquema táctico por parte de Müller, develamiento que se produce con el objetivo de descubrir al traidor infiltrado [“—Uno de ustedes... —murmuró Müller—, me traicionará. En alguna parte había leído o escuchado Seller aquella frase” (Fontanarrosa 1982: 105)]. La estrategia de juego es de hecho recitada reproduciendo los modos del discurso religioso:

—Y yo les dije —elevó la voz Müller— nos guiaremos por la "Quíntuple Armonía". Y será simple, como son simples las cosas perfectas. Cinco líneas de dos, frente al arquero. Y será así: el arquero, y dos, y dos, y dos y dos y, finalmente otros dos. Y ustedes controlarán las líneas, cerrarán los espacios y llenarán los vacíos (Fontanarrosa 1982: 118).

Para develar paulatinamente, que el juego se produce en torno a una “nada”:

Zorba y Renault se echan atrás. Deshabitan la zona. Se genera un ámbito de nadie. Una Nada. Así como hay un Todo, hay una Nada. [...] si quitamos la gente —Müller borró con presteza dos o tres puntos— de este ámbito, nosotros mismos producimos una Nada. La antirrelación. [...] Ese hombre corre hacia la Nada. Es el Hombre. ¿Quién es ese hombre? ¿Por qué corre? ¿Qué se pregunta? ¿Están sus respuestas en la Nada? ¿Cuál es el motivo de su movimiento? ¿Qué persigue? (Fontanarrosa 1982: 119).

El segundo hecho funciona como preámbulo del arribo del equipo a Congodia. Con el objeto de descubrir quién es realmente el traidor, Seller debe viajar un poco antes. En su partida es despedido por Frankie Lane, un cocodrilo que oficia de mascota del equipo. “Pudo advertir en los vítreos ojos del saurio un brillo extraño, que Seller dedujo podía ser producto de una congolja, sentimiento en principio ajeno a la cotidiana indiferencia del cocodrilo”. Con este objeto detiene su marcha y el narrador nos describe entonces el encuentro entre el hombre y la bestia:

Las siluetas del hombre y el saurio, recortadas contra el refulgir platinado del riacho, y esfumadas en sus contornos por el oblicuo resplandor del sol que se batía ya en retirada tras los palmares, configuraban un cuadro que algún pintor aficionado de caballete hubiese llamado "Atardecer de dos culturas" (Fontanarrosa 1982: 138).

Pero el encuentro entre esas culturas, no se produce, dado que al estirar el sirio “su mano derecha para depositar sobre el rugoso y duro cráneo de Lane un par de palmadas de despedida” debe retirarla “cuando la dentellada fulmínea del cocodrilo” busca “sus dedos como un sablazo de marfil”. No hay encuentro, sino violencia en la confrontación entre esas dos culturas. Una violencia que amenazará a partir de entonces, con devorarlo todo.

Ese es de hecho el motivo principal de la novela, puesto que a partir de allí, el partido final se nos describe como un viaje voraz y alucinado que acabará con el estallido del volcán bombasí, lugar donde se realiza el partido. Un estallido previamente anticipado por la vertiginosa marcha de los acontecimientos. Ya no será la mujer quien ocupe el lugar de lo inquietante, frente a ese grupo de hombres. La amenaza es ahora el clamor de las multitudes que bullen en el estadio. Esas multitudes cuyo solo punto de convergencia es la lid deportiva, dado que se nos ha replicado varias veces que eso es lo único que tienen en común. Aquí es donde la serie política se une en Fontanarrosa con la violencia. Una violencia que, como veremos al final de esta tesis, es la violencia de la imaginación más radical, que amenaza con trastornar la cultura y hacerla caer en la nada de la que habla Müller en su estrambótico sistema de juego.

En el final, a punto de convertir un gol, poco antes de que termine la cuenta regresiva el volcán, finalmente, acaba por estallar:

Y contempló de pronto, alucinado, cómo frente a su vista extasiada estallaba el piso de la cancha, cómo desde las entrañas de la tierra una fuerza recóndita vomitaba al exterior toneladas y toneladas de magma, piedra, y chorros de vapor. Vio cómo desaparecían de su vista el arco rival y el balón ante la erupción que con fuerza de ardiente champaña buscaba el cielo entre humos sulfurosos, lavas líquidas, viscosas, solidificadas, nubes de cenizas y guijarros de todo tamaño. Vio también derrumbarse las tribunas como si fuesen de caramelo cristalizado y abatirse heridas de muerte las torres de iluminación. El sirio aplastó su frente contra el césped, estrujó con fuerza la gramilla, pasó revista a la fatiga de su cuerpo y alcanzó a pensar, antes de perder el conocimiento, que no sería aquella, por cierto, una desagradable manera de morir (Fontanarrosa 1982: 252).

Lo cual termina por confirmar que, en efecto, es muy difícil jugar de visitantes.

#### **4.2.3 Boogie en el Golfo (Segunda Parte).**

En “Esa gente sabe mucho” publicada el 18 de marzo de 1991 en el número 750 de *Proceso*, Boogie lee “Un informe de los planificadores del Pentágono sobre cómo se librará la guerra” junto a un entusiasta soldado que asiente ante cada comentario: Boogie: “Primera fase: misiles Tomahawk y cuarenta cazabombarderos Stealth atacarán el comando de la Fuerza aérea iraquí” Aaron: ¡Eso es! ¡Allí hay que pegarles!” Boogie: “A continuación, docenas de F111 con base en Turquía y bombarderos A-6 dispararán misiles HARM y Tacit Rainbow para destruir los radares [Aaron] ¡Perfecto! [Boogie] Cazas F-15, F16, F14 y F-18 guiados por AWACS y Hawkeye barrerán del cielo a los aviones de Saddam [Aaron] ¡Eso es!” (Fontanarrosa 1999: 521).

Sólo un detalle empaña la alegría de Aaron: su nombre está en la lista de bajas que los planificadores del Pentágono ya han calculado con nombre y apellido: “[Boogie] También dicen que tendremos miles de muertos [Aaron] Es lógico... no será grauito [Boogie] Y ya anuncian las bajas con nombre y apellido: “Aaron Abascate..... ¿No eres tú?” (Fontanarrosa 1999: 521). La conclusión de Boogie es la misma: “Está todo previsto”.



En este episodio, como en aquellos que componen la serie de “Boogie en el golfo” la guerra y la política son ya un juego sin antagonistas, sin pasión, sin aventuras. No hay, además, humor. Hay un sólo chiste en los que componen la serie que podría ser calificado de esa manera. Se encuentra en la primera viñeta. Un soldado norteamericano habla por teléfono con su esposa y dice: “Hey, Juana! ¡Soy Esteban! ¿Me oyes? ¡Escucha! ¡No canjearé sangre por petróleo!... ¡El petróleo es más caro!” –desmantelando así la consigna antibélica “no más sangre por petróleo”. La sangre, en la consigna, alude metonímicamente a la muerte de hombres y mujeres en el conflicto y se pone allí en un nivel de igualdad. Aquí, al invertir el procedimiento, se desenmascara lo verdadero real de

la guerra: ciertamente, no hay nada que objetar a la idea. El petróleo, por lo que parece, será siempre en tanto mercancía, más caro que la sangre humana.



El resto de los chistes con los que se va articulando la historia participan de una lógica muy diferente. Constituyen un muestreo de los distintos tópicos con que la prensa ha ido dando cuenta del conflicto. Paradójicamente, o no, el único humor posible se produce sobre el discurso pacifista y no a la inversa. Sobre el tratamiento que el Discurso periodístico ha dado a la Guerra del Golfo, no se puede hacer humor, porque es en sí mismo, poco serio.

Parece que esta obsesión por el paso a la acción determina en la actualidad todos nuestros comportamientos: temor obsesivo a todo lo real, a cualquier acontecimiento real, a cualquier violencia real, a cualquier goce demasiado real. Contra esta obsesión por lo real hemos creado un gigantesco dispositivo de simulación que nos permite pasar a la acción *in vitro* (hasta resulta cierto para la procreación). A la catástrofe de lo real preferimos el exilio de lo virtual, cuyo espejo universal es la televisión (Baudrillard 1991).



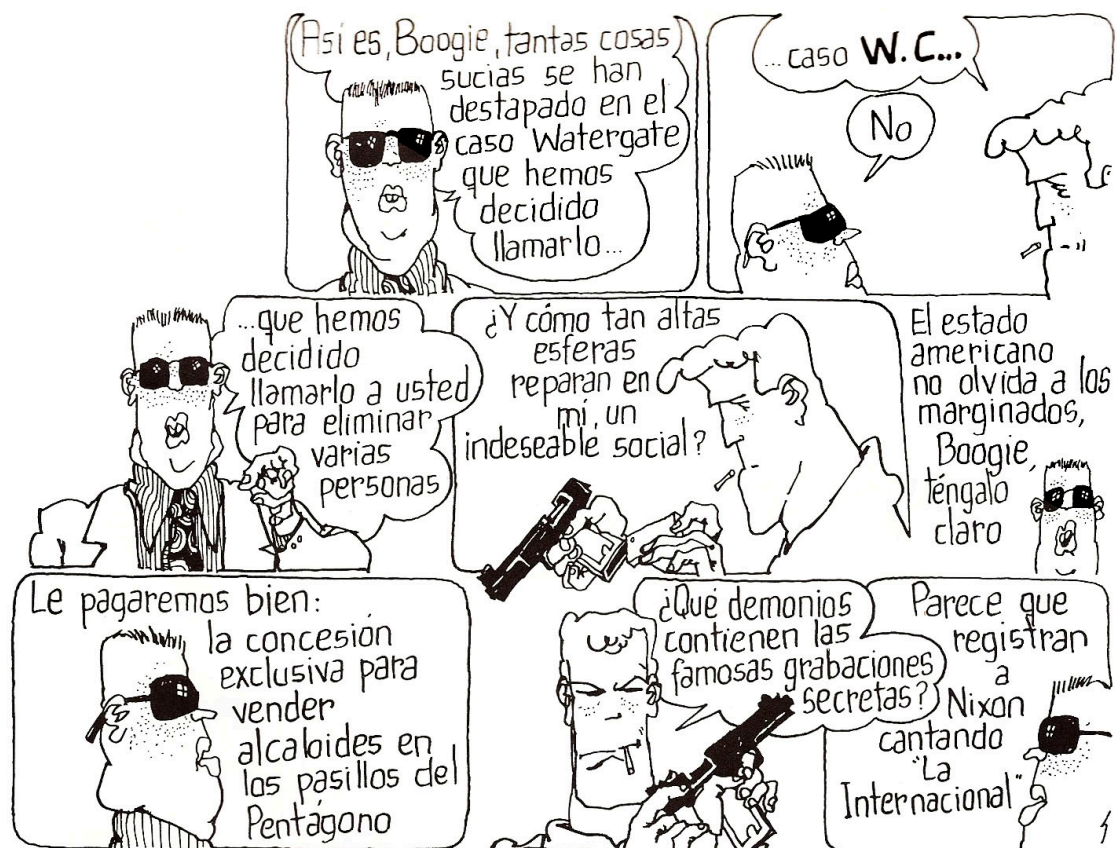
La Guerra del Golfo en cierta forma, mide el momento en que termina el siglo XX corto,



la pasión por lo real de la que habla Badiou, cuando piensa al siglo XX como el siglo de los antagonismos. Como se ve, en el golfo no hay en realidad antagonistas. Y eso lo dice la historieta con gran acierto: “Esto ha sido un complot entre Bush y Saddam, Boogie... Había que lograr, de alguna forma, que Kuwait largara su dinero. Bush llamó a Saddam y se pusieron de acuerdo. Irak ocupaba Kuwait, nosotros bombardeábamos todo hasta reducirlo a escombros. Entonces Irak se retiraba... Ahora Kuwait pagará fortunas para que nosotros reconstruyamos el país. Y algo de ese dinero irá a Saddam...” A lo que Boogie responde —y entonces casi nos vemos obligados a asentir: “Suena razonable”.

Un poco antes, de hecho, una periodista posicionada en el frente había afirmado que “¡Una guerra sin muertos no era una guerra!” y de hecho eso es lo que parece suceder.

*Boogie el aceitoso* es en este sentido, quizás la más política de todas las historietas de Fontanarrosa, dado que no sólo explora el imaginario cultural norteamericano, partiendo de la novela dura o *hardboiled*, sino que además es extraordinariamente sensible a los cambios y mutaciones que en ese imaginario se van produciendo a lo largo de las poco más de dos décadas de trayectoria que tuvo la historieta. Ya en 3.5 habíamos observado cómo las sucesivas intervenciones norteamericanas en otros países y continentes (incluido Latinoamérica) son tematizadas en diferentes capítulos.



Así en el episodio “Mi personaje inolvidable” (*Hortensia* 40, agosto de 1973; Fontanarrosa 1999: 61). En él contaremos con la presencia de un Richard Nixon enmascarado que se entrevista con Boogie cara a cara [“Ya no puedo confiar en nadie, Boogie”]. El título –en este caso– se encuentra ya en la edición original de la revista *Hortensia*. No es extraño que así sea, pues hace referencia explícita a la canción que Jorge Schussheim incluyó en su disco –editado en 1970– *No todo va mejor con Schussheim* (cuya portada evocaba una tapita de Coca Cola, en correspondencia con la canción que da título al disco y haciendo alusión al slogan de la gaseosa: *Todo va mejor con Coca-Cola*)<sup>179</sup>.

El personaje inolvidable de Boogie, es, ciertamente, el entonces presidente de los Estados Unidos que busca contratarlo para eliminar a varias personas [Nixon: “Así es, Boogie, tantas cosas sucias se han destapado en el caso Watergate que hemos decidido llamarlo...” Boogie: “...caso W.C.” Nixon: No... que hemos decidido llamarlo a usted para eliminar varias personas”]. La alusión es al escándalo que había estallado apenas un año antes, el 17 de junio de 1972, cuando cinco hombres que luego probaron tener relación directa con el “Comité para la Reección de Nixon” fueron detenidos al intentar irrumpir en las oficinas del Comité Nacional del Partido Demócrata en el complejo Watergate en Washington.

La noticia iría tomando con el tiempo proporciones épicas, sobre todo gracias a la

---

<sup>179</sup> “Hubo una vez un general / que se llamaba Duval. / Era un militar cabal / con una mente colosal. / Cuando el país andaba mal, / sin esperar ninguna señal, / con un esfuerzo monumental / deshizo el berenjenal. / Con esa acción tan teatral / [...] se volvió inmortal. / Justo en el centro de la capital / a una avenida llamaron Duval, / y a la provincia más meridional / la bautizaron igual”. Luego de lo cual (se me perdonará la rima) la palabra Duval va apoderándose de todo “de una forma artificial / y totalmente anormal” como una suerte de *zahir* (otra rima) monumental. La república pasa a llamarse “los **Estados Unidos Duval**”, el sexo, la religión, la “brecha generacional” todo es Duval: “Expresiones sin ninguna moral: / genital, vaginal, fecal, anal, / fueron cambiadas en forma total / por el adjetivo Duval. / [...] Que un tipo le diga a otro tipo animal / fue una costumbre inmoral y amoral / ahora el insulto más original / es Duval que te re-Duval. / Bacanal fue Duval, bestial fue Duval / luminal, letal, rival fue Duval, / fecal fue Duval, astral fue Duval, / timbal, canal, barrial fue Duval, / matinal fue Duval, laboral fue Duval, / mortal, vital, real fue Duval, / basural, estatal, informal, delantal, / todo fue Duval, Duval, / Duval, Duval, Duval” . A partir de entonces, como era de esperar, todo se transforma en Duval. La canción fue leída en su momento como una referencia al General Perón, aunque el mismo Schussheim lo negó, aludiendo que había sido inspirada (robada) en realidad de un cuento de Jean (Hans) Arp.

investigación de los periodistas Carl Bernstein y Bob Woodward del *Washington Post* que hacia el final derivaron en la renuncia del ya reelecto presidente (el 8 de agosto de 1974). Cuando se publica “Mi personaje inolvidable” eso no había sucedido todavía. “¿Qué demonios contienen las famosas grabaciones secretas?” –pregunta Boogie y el hombre que luego resultará ser Nixon responde: “Parece que registran a Nixon cantando «La Internacional»”. Luego de lo cual agrega: “No podríamos soportar otro escándalo: My Lai [por la masacre de My Lai que el ejército de los Estados Unidos había perpetrado contra una población del sur de Vietnam enteramente compuesta por civiles el 16 de marzo de 1968 violando, torturando y asesinando a sangre fría, mujeres, niños y ancianos], Watergate, Iteté [por las siglas de International Telephone and Telegraph, corporación implicada en el caso Watergate que probó luego haber tenido conexiones con el golpe de Estado a Salvador Allende]... Lo único que nos falta ahora es que se descubra que John Wayne es negro...”.

Nada nos impide leer la viñeta final como una alusión no tan velada a la propia situación Argentina [Boogie: “Lo que no me explico, Richard, es cómo este caso ha tomado estado público” Nixon: “Es que vivimos en una democracia, Boogie, en una democracia”]. Después de todo el reciente retorno a la democracia del 25 de mayo de 1973 había demostrado también sus lamentables falencias, desilusionando a la opinión pública. El comentario, sin embargo, parece ser aún más profundo. Nixon puede ser el personaje inolvidable de un Boogie que ha comprendido no sólo que “vivimos en una sociedad” sino en qué clase de sociedad vivimos (ver 2.3) [Un poco más adelante, en “Sesenta segundos, dieciséis milímetros, color” (*Hortensia*, n° 49, febrero de 1974; Fontanarrosa 1999: 54) afirmará: “El dinero se desvaloriza, amigo. Cuando oigas que Nixon desvaloriza las armas es que todo se termina”].



Volvamos entonces a la pregunta que había quedado pendiente en 3.5.3 (pregunta que

habíamos anticipado en 3.3.1) ¿Por qué Kissinger habría de haber revisado toda “la política petrolera en Medio Oriente” luego de haber leído “Sobre la podrida pista”, aquel relato de Joseph Arcangelo que habría la serie de la exploración de Fontanarrosa por sobre todo el imaginario norteamericano? Se trata de un chiste, claro, pero tomémoslo por un segundo en serio.

Recordemos que en aquel relato lo que quedaba “reprimido” [nosotros dijimos, jugando con el triángulo culinario de Levi-Strauss “crudo” es decir “sin procesar”] era justamente aquello que resultaba silenciado tras la confesión del padre de Joe “Sobaco” Mulligan: la matanza que había tenido lugar en la habitación de los Ugandeses, matanza que era un reflejo de aquella otra que de la que había participado el protagonista años atrás. Lo que subyace en esta historia puede leerse del mismo modo en que lee Žižek la reactivación de las teorías conspirativas en torno al asesinato de Kennedy (del mismo modo que pueden leerse la gran mayoría de las teorías conspirativas). ¿Quién estaba detrás del asesinato de Kennedy? Nos preguntamos:

La catexis ideológica de esta reactivación es clara: el asesinato de Kennedy adquirió tales dimensiones traumáticas retroactivamente, a partir de la experiencia tardía de la guerra de Vietnam, de la cínica y corrupta administración de Nixon, y de la revuelta de los sesenta que abrieron un abismo entre la generación joven y el *establishment*. Esta experiencia tardía transformo a Kennedy en una persona que, de haber permanecido viva, nos habría evitado Vietnam, la distancia que separa la generación de los sesenta frente al *establishment*, y así sucesivamente. (Lo que la teoría de la conspiración "reprime", por supuesto, es el hecho doloroso de la impotencia de Kennedy: Kennedy mismo no habría sido capaz de impedir la emergencia de esta separación). La teoría de la conspiración entonces mantiene vivo el sueño de la otra América, diferente de aquella que uno llegó a conocer en los setenta y los ochenta” (Žižek 1994).

Lo que “reprimen” la gran mayoría de las teorías conspirativas, es que, en el fondo, no hay nada por lo que conspirar. O mejor dicho: podemos encontrar dos tipos de novelas conspirativas y dos tipos de novelas duras (y aquí podríamos vislumbrar una vez más las estrategias propias del modo cómico y del modo humorístico) a partir de dos operaciones básicas, encubrimiento o descubrimiento. *El Código Da Vinci* –por ejemplo- paradigma de novela conspirativa actual, fue anunciada en su momento, como una ofensa a los valores católicos de la cristiandad, cuando en realidad, el argumento de la novela funciona exactamente del modo contrario: al postular que el “verdadero cristianismo” nos ha sido

ocultado por medio de un complot fraguado por la iglesia católica; lo que queda intacto, es justamente el cristianismo, dado que lo que se discute es cuál es el verdadero. El aparente “descubrimiento” que la trama pone sobre la mesa, acaba por ser un “encubrimiento” de las relaciones de poder de la misma iglesia católica o de cualquier otro sistema religioso. Del mismo modo, novelas como las de Mickey Spillane y Brett Halliday, al poner el acento sobre la “venganza” del tipo duro por sobre unos criminales despiadados ocultan el único enigma que nunca resuelven las novelas de la serie negra: el de las relaciones capitalistas que legislan la moral y sostienen la ley (Piglia 1986: 62). Mientras que las novelas de Chandler, Cain y Hammett actúan en un modo completamente opuesto.

Tal vez se comprendan mejor estas palabras si nos detenemos por un momento en una de las historietas que componen la serie *Semblanzas deportivas*: “El extraño caso del Bachacha Fenoglio”, publicada en el n° 10 de la revista Fierro en mayo de 1985. Aunque nada parecía anticiparlo, dado que se trataba de una historieta sobre fútbol, a fin de cuentas, ya en ese momento fue presentada en clave política por la revista que la contenía: “Todo se complica, todo se explica. Nada se arregla, claro: lo importante en el caso del Bachacha Fenoglio –y del país- no es saber por qué no podía jamás hacer un gol sino que-de-una-vez-por-todas-lo-hiciera” (Fierro n°10: 76). Y aunque según el editorial la historieta “le hacía un caño al psicoanálisis” tomándose “en rigurosa joda la pretenciosidad”, diríamos nosotros hoy que en realidad, en virtud de esa joda, Fontanarrosa acaba por brindarnos una lección de psicoanálisis que puede, evidentemente, ser leída de forma política también.



“Desde que los técnicos y los críticos complicaron al fútbol” –explica el periodista que hace las veces de narrador- “la aparición de casos psicoanalíticos en el más popular de los deportes, se hizo constante”. Y enumeraba a continuación casos como el de “Gabino Picerni, que se orinaba en los corners o el de Anastasio Iselín Montero, que se brotaba de urticaria tan solo de escuchar la palabra «off-side»”. Pero ninguno tan impactante, explica “como el de Herminio Salomón Fenoglio, el chico de Calderillas, el «Bachacha» Fenoglio” que siendo un “fenómeno” para eludir a los rivales en el camino, erraba siempre los goles al llegar al área penal. Es entonces cuando entra en la cancha, en reemplazo del técnico

desplazado (debido a las derrotas del equipo) Froilán Ibsen Acevedo “joven estratega que había hecho sus primeras armas como director de un instituto neuropsiquiátrico”. Caracterizado como un psicoanalista típico (pequeños anteojos, saco remendado, barba a lo Freud). El nuevo técnico cree reconocer en Bachacha un “síndrome” y decide mantenerlo en el equipo para el crucial encuentro contra Boca Juniors. Encuentro en el que, luego de haber eliminado a “seis hombres en una baldosa” le cometen penal. Tirado en el césped, es sometido a una sesión de psicoanálisis por su director técnico:

Recuerdo un domingo a la siesta. Yo estaba tirado así, en la cama, era pre-adolescente [...] soñaba con Agostina Belli. Una cosa erótica con Agostina Belli. Recuerdo que estaba a punto de hacer el amor con ella ¡Imagínes! ¡Hacer el amor con Agostina Belli! ¡De repente, algo me despertó! Era el grito de gole de una transmisión radial de futbol que estaba escuchando mi viejo ¡Me desperté! ¡Me frustré! ¡Fue horrible!

La conclusión es entonces inevitable: “¡Eso era lo que trababa su accionar, ‘Bachacha’! Cuando usted se acercaba al gol, el recuerdo de aquella tarde lo tornaba impotente, estéril, inócuo”. Dicho lo cual —y pese a la oposición de la tribuna— le permiten patear el penal y entonces... Lo tira a la tribuna. Porque, como al final se nos explica “No era un caso psicológico. Herminio Salomón Fenoglio era un tronco. Un pésimo jugador. Simplemente”. La lección es clara: no es el trauma lo que impide a Fenoglio hacer un gol, sino que al revés, el trauma oculta esa imposibilidad. La ficción actúa como una máscara que nos distrae de la confrontación con lo real.

Porque lo importante, como decía la revista, no era saber por qué Bachacha no podía hacer un gol. Lo importante, era que de una vez por todas, lo hiciera.





### 4.3 LA VIOLENCIA.

En este capítulo nos ocupamos de las diferentes representaciones de la violencia que se dan en *Boogie el aceitoso*, en la serie *Semblanzas deportivas* y en otras historietas. En este caso hemos estudiado cómo mientras el modo cómico de los chistes la denuncia; el modo humorístico se complace en exhibirla como parte inherente de nuestro modo de ser en el mundo. Esa violencia, cuya representación resulta especialmente significativa durante los años setenta y que resulta central en el análisis de una historieta como *Boogie el aceitoso*, no cesa de reaparecer, sin embargo, durante todo el resto de la obra de Fontanarrosa, en relación a otros géneros parodiados, entre ellos la crónica deportiva, como observaremos en 4.3.3. Es de hecho en esa serie de historietas, la tercera que analizamos aquí, donde Fontanarrosa va a retratar a la hinchada en un gesto excesivo, no menos excesivo que la furia con que esa misma hinchada celebra un gol.

Quizás sea justamente eso lo más llamativo en el humor de Fontanarrosa. Aquello que como todo síntoma, la cultura que lo rodea se empeña en desconocer: la impronta de una violencia descarnada que en todo momento amenaza con salirse de sus caudales. El humor negro, que es para nosotros, como hemos dicho, uno de los casos paradigmáticos del humor, se ríe de la violencia, no para conjurar su peligro, sino, muy por el contrario, para advertirnos que este peligro se encuentra siempre presente.

Es a partir de estas consideraciones que arribaremos al problema de lo popular en la obra de Fontanarrosa procurando demostrar cómo en el pasaje a lo cómico de su obra, lo que se pierde es la posibilidad de dar cuenta de las clases subalternas desde una mirada que no sea la que el discurso hegemónico propone para dichas clases. De ello nos ocuparemos en las próximas páginas.

#### 4.3.1 No alteremos los valores.

En “La ópera de los tres centavos” de Bertolt Brecht, pocos minutos antes de ser indultado por la reina que además le concede un título nobiliario, un castillo y diez mil libras de renta hasta el fin de sus días Macheath (Mackie el Navajas) pronuncia su famoso parlamento, aquel donde se encuentra contenida aquella frase en la cual ve contenida Piglia, toda la novela negra:

MACHEATH — No debemos hacer esperar a este magnífico público. Señoras y señores, ante ustedes ven, en vísperas de desaparecer, al representante de una clase que también va desapareciendo. Nosotros, pequeños artesanos



burgueses, nosotros que abrimos con nuestras honradas gonzúas las niqueladas cajas registradoras de los pequeños negocios, nosotros somos devorados por los grandes empresarios, detrás de los cuales están las grandes instituciones bancarias. ¿Qué es una llave maestra comparada con un título accionario? ¿Qué es robar un banco comparado con el delito de fundarlo? ¿Qué es el asesinato comparado con el trabajo de oficina? Conciudadanos, me despido para siempre. Les agradezco que viniesen.

Pero no, dirá Boogie el aceitoso. No alteremos los valores. Una cosa es una cosa, y otra cosa es otra cosa. Lo dice varias veces. Una de las primeras, de manera explícita, en el capítulo que lleva justamente ese nombre (Fontanarrosa 1999: 131). “¿No es acaso violencia la desocupación?” –pregunta un vecino- “¿no es violencia el smog, el aire sucio y asesino de esta ciudad?” Pero no. “Ésta es la violencia... ésta... la del dolor físico... Sépalo” –aclara Boogie- “**A usted le faltan puntos de referencia.** No alteremos los valores. Lo otro es intelectualización. Es una violencia... platónica, digamos». Y lo dice mientras le destroza el dedo con la pinza que ha venido a pedirle prestada.



Parecido, pero no el mismo, es el argumento que le ofrece a Lena, la intelectual arquetípica del episodio “¿Por qué Beirut?” (Fontanarrosa 1999: 249), que no vacila en afirmar que “La protagonista central de nuestra época, Boogie es sin duda la violencia”. Y continúa: “Siempre ha habido violencia en el mundo, pero ahora parece más descarada, más irreflexiva, más obscena” y enumera: “Desde la simple pelea conyugal hasta la bomba nuclear. Desde el genocidio del pueblo judío, armenio o palestino hasta el loco que trepa a un edificio con un fusil y mata a quince personas”. Y se pregunta insistentemente: “¿Por qué?, esa es la pregunta básica ¿Por qué?” En el entretanto ha desoído la advertencia que por dos veces le ha hecho Boogie: “No vuelvas a sacarme una patata frita del plato” Pero el

discurso de la intelectual prosigue: “¿Por qué un niño descuartiza a un insecto... o maltrata a un gato, o golpea a otro niño? ¿Por qué la violencia religiosa, la caza de brujas? ¿Por qué Beirut? Esa efervescencia bélica en África, por ejemplo... Bangla Desh, Sudamérica” desoyendo las advertencias de Boogie, hasta que una vez más, en el momento mismo en que Lena dice no encontrar las razones para toda esa violencia, Boogie vuelve a poner el punto de referencia sobre la mesa (literalmente) traspasándole la mano con un tenedor. Hecho lo cual explica: “Oye, Lena... y toma nota. Una de las principales causas de la violencia... es que algunas personas quieren quitarles la comida a otras personas”. La contundencia del argumento, dicho a cámara –o mirando al lector- no admite demasiadas réplicas.



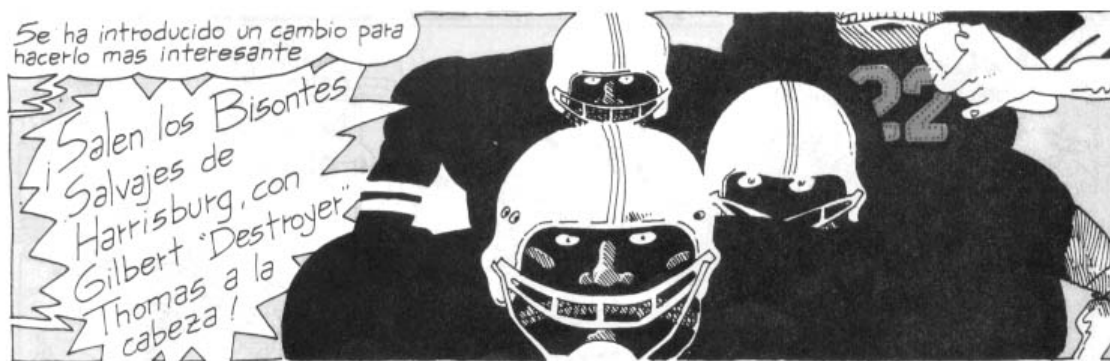
En “Todo el horror” (Fontanarrosa 1999: 184) se presenta una vez más la inversión Brechtiana (¿Qué crimen es robar un banco comparado con el delito de fundarlo?) invertida a su vez de forma humorística (¿Qué clase de horror es la guerra comparada con el horror de la vida cotidiana?) [“Judy, yo he visto el horror” dice Boogie, de pie junto a una ventana, cubierto de sombras, de espaldas al lector “Boogie, comprendo que te persiguen los fantasmas de Vietnam... pero... justamente por eso... [Boogie]: El horror. Todo el horror” –repite una y otra vez y Judy: “Lo sé. Lo sé. Pero debes comprender que por eso mismo quiero estar a tu lado para que olvides” [...] Cuéntame de eso. Te hará bien hablar [...] ¿Cómo fue? ¿Cuándo fue? [Boogie]: “Fue esta mañana. Me desperté y te vi junto a mí... ojerosa... desgredada... sin maquillaje... oliendo a tabaco... a whisky... el horror...”].

#### 4.3.2 Han vuelto los días felices.

En este punto nos ocuparemos de la representación de la violencia en tres historietas de Fontanarrosa que no se encuentran contenidas en ninguna serie, la segunda, fue sin



embargo incluida en la antología *Fontanarrosa continuará* publicada por Ediciones de la Flor en 1987. Se trata de “Han vuelto los días felices” (*Fierro* n° 2, octubre de 1984); “Justos por pecadores” (*Fierro* n° 3, noviembre de 1984) y “La planicie de Yothosawa” (*Fierro* n° 12, agosto de 1985). También podremos incluir en esta serie la extraordinaria “Las arenas de Iwo Jima” (*Superhumor*, n° 24, enero-febrero de 1983) y “Khunjo” (*Fierro Extra*, n° 3, junio de 1986).



“Han vuelto los días felices” retorna sobre el imaginario que Fontanarrosa había explorado tan bien con *Boogie*, para ampliarlo con un relato extraordinariamente irónico sobre la conjunción violencia+deporte en los Estados Unidos de Norteamérica. Se trata esta vez de un match de Fútbol Americano al que acuden Amos y Toby, tío y sobrino, los protagonistas. El primero un poco a regañadientes, pues como todo buen conservador, piensa que aquello ya no es lo que era: “No se como lograste convencerme. Fútbol era el de mi época. Ya no están mas aquellos fenómenos: Mickey Mantle, Douglas Hart, Ted Mazzatenta o Sabin Parks «El quebrantahuesos de Virginia». La última vez que vine, en 1959, me aburrí como una ostra”. Pero el sobrino replica: “es que ahora, se ha introducido un cambio en el juego, tío Amos”. Ante lo cual el tío adelanta: “¡Un cambio? ¡Un buen gobierno conservador no debe introducir ningún cambio! ¡Reagan no debió haberlo permitido!” [Estamos, claro está, en plena Era Reagan]. Ocurre que “el cambio es justamente para acercar aún más el juego a nuestra tradiciones más puras”, ha convertido el deporte “en algo maravilloso”.

El cambio en cuestión se producirá en los últimos diez minutos del partido. Fontanarrosa se complace en representar a los jugadores arrojándose unos sobre otros, dándose incluso certeros puñetazos en el rostro. Pero esa violencia no alcanza a complacer al tío Amos que opina que aquello “es la misma mierda que supe conocer. Estos maricones ni saben lo que es un balón”. Es entonces cuando entra en escena nada más y nada menos que William Frederick Cody, Buffalo Bill: “Buffalo” –explica Toby– “debe matar la mayor cantidad de



jugadores de ambos conjuntos. La cantidad de sobrevivientes se suma a los puntos con que



ya contaba cada equipo”. Las últimas viñetas muestran a un público entusiasmado con la masacre: “Esto es grandioso” dice el tío Amos, y al final, con lágrimas en los ojos: “Oh boy... Han vuelto aquellos buenos tiempos”.



Lo que la historieta pone entre paréntesis, con una sutileza poco habitual, es el cambio producido hacia el exterior en la política de los Estados Unidos a partir del ascenso del presidente republicano Ronald Reagan a partir de 1981. Como se sabe la administración demócrata de Jimmy Carter había generado un descontento generalizado por varios motivos en la población de aquel país, entre los que se destacaban la recesión económica, el fracaso en Vietnam y la crisis de los rehenes en Irán. El nuevo presidente impuso un discurso abiertamente anticomunista y confrontacional con la Unión Soviética, a quien Reagan denominaba “el Imperio del Mal”. Esta estrategia consistió en un incremento de los gastos en defensa, tendiente a crear un sistema de escudo antimisiles, conocido como Iniciativa de Defensa Estratégica (SDI), llamada también “Guerra de las Galaxias” que buscaba proteger a Estados Unidos de cualquier ataque nuclear soviético, empleando un sistema defensivo terrestre y espacial. La política militar de Reagan reafirmó el rol hegemónico de Estados Unidos al interior de la OTAN y dio ventaja política al interior de su país frente a grupos que criticaban su gestión, como el movimiento pacifista.

La siguiente historieta vuelve a tematizar deporte y violencia, pero esta vez en Argentina y

ya no sobre el campo de juego. Se trata de la extraordinaria “Justos por pecadores” donde se aborda, por primera vez, el tema de la tortura y desaparición de personas: “Las paralelas” –explica el editorial- “las patotas paralelas- no se encuentran en el infinito sino en la Argentina ’84, la del Mundial de la Violencia. Según Fontanarrosa, las categorías de justos y pecadores, ante el psicoanalista, ante la justicia, ante la Comisión Directiva o la barra de regreso en la pizzería, están mezcladas con el equivoco cinismo de la Muerte” (Fierro n° 3, noviembre de 1984: 8).

Se trata, por lo tanto, de dos formas inherentes de la violencia, aquella que en aquel momento estaba saliendo a la luz, puesta en la figura de un represor, un hombre de



anteojos oscuros, aspectos impecable, traje y corbata: “Yo no puedo decir que no sabía. O que, simplemente, acataba órdenes. O que lo hacía contra mi voluntad. Si maté, si, incluso, apreté demasiado a alguien lo hice a conciencia”. Frente al psicoanalista pone en palabras la teoría de la “guerra sucia”: “estábamos en una emergencia. Estaba en peligro el país, las

instituciones. Se nos atacaba, se nos agredía para imponernos un estilo de vida foráneo, ateo y totalitario” por lo cual “había que luchar. Yo lo hice. Si se me fue la mano, si me excedí, si pagaron santos por pecadores” dice el individuo “mala suerte”. Y agrega: “Tal vez me sancionen. Me han acusado y tal vez me sancionen y me condenen [el 4 de octubre de ese mismo año la Cámara Federal había tomado la decisión de desplazar al tribunal militar que estaba enjuiciando a las juntas, para hacerse cargo de la causa] Yo no pido honores ni reconocimiento. Pero que se me sancione... es demasiado”. Ante lo cual el psicoanalista le aconseja: “No digo que trate de olvidar porque deberá intentar el aprendizaje de convivir con el recuerdo. Pero hasta la próxima sesión le sugiero que procure distraerse... Vea amigos, vaya al cine. Si usted dice que le gusta el fútbol, vaya al fútbol”.



Y es en el fútbol donde justamente aparece la segunda forma de violencia, encarnada esta vez en la barra brava del equipo, cuyo líder, que ha asesinado a un hombre, repite exactamente los argumentos del primer personaje, traducidos a la jerga popular de las hinchadas:

¡Así te pagan esos guachos! ¡Así te pagan! [equivalente al “Yo no pido honores ni reconocimiento. Pero que se me sancione... es demasiado”] ¡Uno se la juega por el club! ¡En cualquier parte y en cualquier cancha uno va al frente, pone la jeta, se caga a trompadas! ¡Por los colores, por los gloriosos colores de la camiseta! [equivalente a “estábamos en una emergencia. Estaba en peligro el país, las instituciones. Se nos atacaba, se nos agredía para imponernos un



estilo de vida foráneo, ateo y totalitario”] ¡Eso no es defender al club?! ¡Eso no es querer al club?! ¡Amasijé un tipo! ¿Y qué? ¡Estaba entre la hinchada de ellos! [equivalente a “Si maté, si, incluso, apreté demasiado a alguien lo hice a conciencia” y también “No me arrepiento de nada de lo que hice. Lo tengo claro”].

El final cierra la cadena mostrándonos en un rápido flashback de tres viñetas que “el infortunado espectador” es justamente el primer personaje, lo que más que una pretendida “justicia poética” provoca una reflexión amarga en los lectores, dado que el hincha proclama “¡Ya me van a venir a buscar cuando haya que ir a jugar a una cancha jodida!”.



Que es decir que la violencia está tan presente en democracia como en el infausto período que acaba de terminar.

El trasfondo de violencia y absurdo que determina la marcha del mundo, cuyo

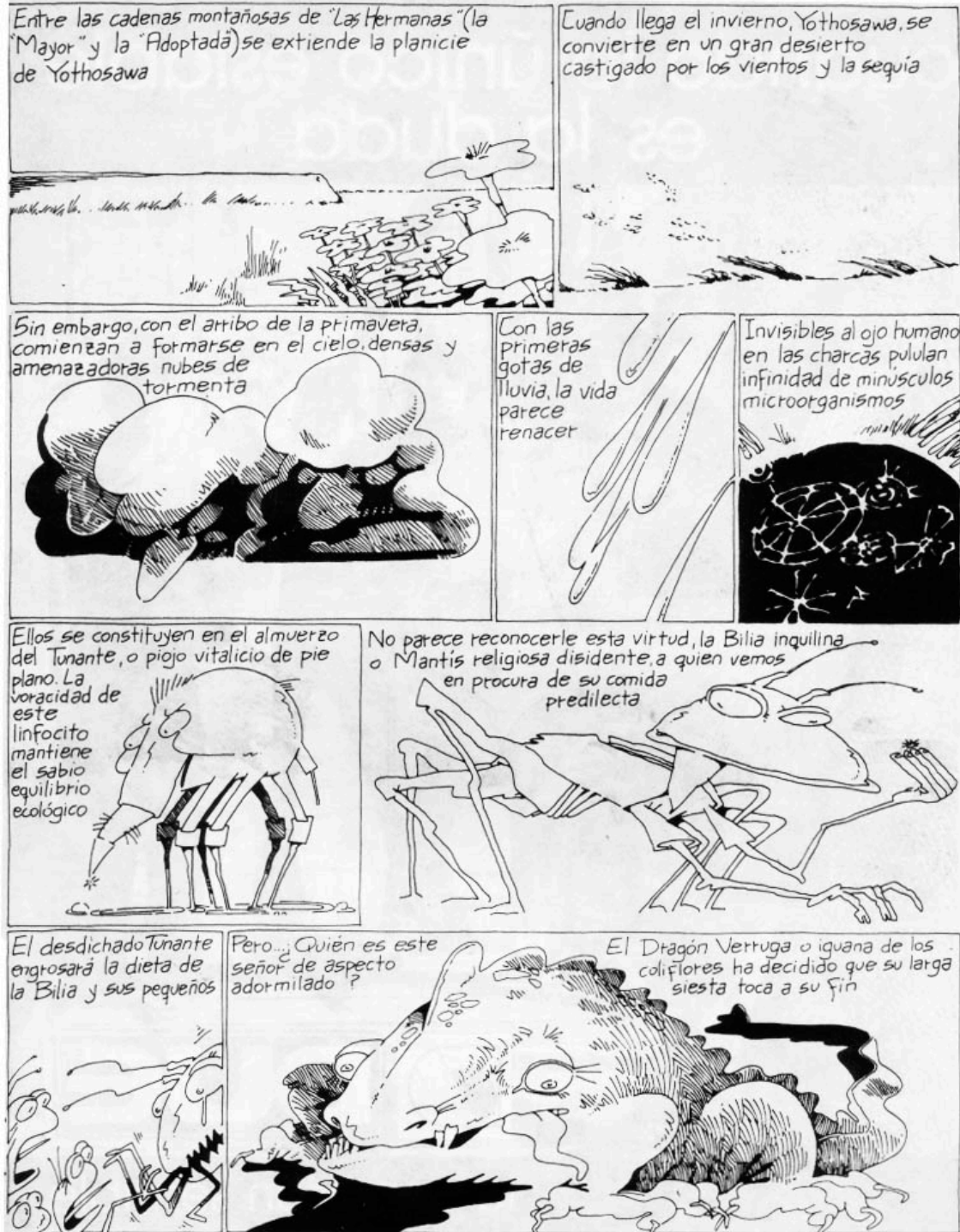
señalamiento constituye la verdadera marca del humor (un señalamiento que por la gracia que lo determina nos permite reírnos de ello, demostrando así, como decía Freud, el triunfo del yo que se sobrepone a las circunstancias reales) no estará nunca tan presente como en “La planicie de Yothosawa”, historieta publicada en el número 12 de *Fierro*, en agosto de 1985<sup>180</sup>. La historieta es una clara parodia de aquellos documentales televisivos sobre la vida salvaje (por ejemplo, aquellos producidos por la National Geographic) que insistían sobre el carácter renovador y cíclico de una naturaleza “sana” opuesta en su accionar a una “cultura” enferma (oposición que siempre se establecía allí de manera implícita). En esta historieta, sin embargo, esa cultura se hace parte de esa naturaleza y corona de este modo un ciclo de violencia infinita.

“Entre las cadenas montañosas de «Las Hermanas» (la «Mayor» y la «Adoptada»)- comienza el omnisciente narrador- “se extiende la planicie de Yothosawa”. Yothosawa es un desierto “castigado por los vientos y la sequía” que, como el desierto del Kalahari, se inunda al llegar la primavera [“con el arribo de la primavera, comienzan a formarse en el cielo, densas

---

<sup>180</sup> En ese mismo número, es publicada en la revista, la extraordinaria “El reino azul” de Carlos Trillo y Enrique Breccia, similar en cuanto al carácter pesimista y humorístico del argumento, a esta de Fontanarrosa. Definida como una “Historia infantil con algo de escatología” la historieta versa sobre un rey que “quería que su reino fuera diferente de todos los otros, que tuviera algo que lo hiciera distinto a los ojos del mundo entero” y con tal objetivo, concibe la maravillosa idea de que en su reino todo sea azul [“Y cuando digo «Todo» quiero decir «Todo»”] de modo que “las tejas rojas de los techos” son pintadas de azul “y las paredes blancas, y las veredas grises y los gatos negros, todo se volvió azul”. Los campos son rociados con “AZULador de hierba”, de “todas las canillas sale agua azul” y “con las lentes de contacto todos los habitantes tienen ojos azules”. Pero hay un pequeño problema. Pese al edicto real que determina que en el reino “está absolutamente prohibido hacer caca que no sea azul” la gente continúa haciendo caca marrón. El rey manda a confiscar los inodoros azules y persigue a los rebeldes pero la medida es infructuosa [“no hay modo de frenar a los rebeldes. Todas las noches cometen los atentados en las calles, en las terrazas, en los nidos de alondras y en los vasitos de mermeladas de fresas azules”]. Entonces el rey concibe una curiosa idea: “que desde mañana en mi reino todo sea marrón” y vuelven a salir los pintores reales, y los regadores reales, y los químicos reales “y en poco tiempo todo se volvió marrón”. Es entonces, en el final, “durante la primera noche de la transformación total” que los guardias marrones ven aquella monstruosidad: “En el medio de la calle había un sorete azul”. Esta historieta de un rey que, con el objeto de ser diferente, busca abolir la diferencia puede ser otra clave para comprender la forma en que actúa el modo humorístico de los discursos. No es tan sólo una burla de un poder homogeneizador, como el de la infausta Dictadura que acababa de terminar, sino algo mucho más radical: el señalamiento explícito de un imposible que nunca puede ser asimilado por ningún poder, bajo ninguna circunstancia. En ese imposible, sin embargo, se encuentra el acto de libertad más profunda (sobre “El reino azul” véase también Vázquez 2012: 167-168).

y amenazadoras nubes de tormenta”] tras lo cual “la vida parece renacer”. En efecto, según



se nos cuenta “Invisibles al ojo humano en las charcas pululan infinidad de minúsculos microorganismos” que se constituyen “en el almuerzo del Tunante o piojo vitalicio” cuya voracidad “mantiene el sabio equilibrio ecológico”. El Tunante es a su vez devorado por la “Bilia Inquilina o Mantís religiosa disidente” que es a su vez presa del “Dragón Verruga o Iguana de los coliflores” quien a su vez la reparte entre su cría.

Tras la comida llega para los pequeños lagartos “el momento más difícil del aprendizaje. Deben dejar el hogar para alcanzar el mar antes de la noche. Enfrentarán dos riesgos ciertos: la lejanía del agua, distante 8.500 kilómetros y la inquietante presencia del Alcón minucioso peinado al medio”. La cadena de violencia prosigue cuando la “Pitón Zapatiesta” interrumpe la “tranquila merienda de los púberes halconzuelos” y es a su vez perseguida por “el Huraño o hurón de lo baños, enemigo jurado de los reptiles y todo lo que se arrastre”. La boa recurre para ocultarse al truco del mimetismo, metamorfoseándose en cactus, pero es entonces presa de las hormigas saltonas “que restablecen [una vez más] el orden natural”. Las hormigas son a su vez devoradas por el “Angurrio semántico o plantígrado hormiguero de lengua viva” que a su vez será víctima del “Gamulán o gran gato de Yotoshawa”.



Es entonces que, como parte de esta “cadena natural” entra en escena “otro activo depredador: el ser humano, u hombre propiamente dicho”. Que da cuenta del felino con “sus armas de largo alcance”. Todo se precipita entonces: el ser humano es atacado por “otro de su misma especie” con una granada. “El fragor de la pelea atrae otro visitante

inesperado: el armadillo orugado MX-22 [un tanque de guerra]” que a su vez encuentra su final con un estallido de carácter nuclear (según adivinamos por el dibujo): “Al ocurrir la explosión, el resplandor es más brillante y enceguedor aún que el brillo del estío en Yotoshawa”. Y entonces todo vuelve a comenzar: “cuando se depositan las cenizas sobre la tierra, la planicie de Yotoshawa es un gran desierto castigado por los vientos y la sequía. Sin embargo, con el arribo de la primavera se reinicia el eterno ciclo del nacimiento, la procreación, y la muerte”.

Otras dos historietas, tematizan la violencia, esta vez la violencia de la guerra, desde puntos de vista bien diferentes. El trasfondo de “Khunjo” (Fierro Extra, n° 3, junio de 1986) es la guerra de Malvinas. Además de los episodios respectivos y contemporáneos de Inodoro Pereyra donde se aborda el asunto [en los episodios “Una bala perdida” (Fontanarrosa 1998: 327) y “Un pelo rubio en el aire” (Fontanarrosa 1998: 328)] no hay ninguna otra obra del autor rosarino donde se toque el tema (y son muy pocas las obras, literarias o historietísticas, que lo hayan tratado de una manera tan lateral e inesperada).

Khunjo se inicia en un paisaje nocturno y nevado: “¿Cuándo piensas que vendrán Khunjo” pregunta un tal Temba “¿Temerán, ellos también a Makalu?” Y Khunjo agrega “O al Yeti. Dicen los sherpas que quien ve el rostro del yeti, muere”. “Ellos”, los que vendrán, son los argentinos y estos que aquí hablan no son ingleses sino mercenarios al servicio de “Su majestad británica” único destino que parece estar reservado a un gurkha [los gurkhas eran un pueblo originario del Nepal, empleados mayormente como soldados del ejército británico que, como se sabe, pelearon en la Guerra de Malvinas], pues “¿Qué otra cosa puede hacer un jovet nacido en Nepal, y no precisamente en Katmandú” pregunta Temba. Y entonces Khunjo relata la historia de su vida: “Yo quería ser lama” –comienza- “Marché hacia Solu Khumbu, el país de los sherpas. Al monasterio de Thyangboche [...] Allí hablé con el lama Tashi”.

Ese diálogo inesperado no resulta demasiado fructuoso para el pobre Khunjo: “es muy dura la disciplina de los lamas, Khunjo. Deberás alcanzar la sabiduría que te haga merecedor del Tercer Ojo [...] que te permitirá ver el aura de las personas [...] Tendrás que aprender a hacerte invisible”. “¿Cómo es eso?” –pregunta Khunjo- y el lama responde: “Requiere tres condiciones indispensables: ser algo familiar al paisaje [...] inmovilidad absoluta. El movimiento atrae la vista. Y lo más importante. No pensar. El pensamiento genera energía”. “No parece difícil” –dice Khunjo. Y el lama: “Te será simple. Se me hace que no has pensado nunca”.

El diálogo prosigue con otros atributos de los lamas: la levitación [“deberás aprender a

levitar. Lograr que tu cuerpo se eleve del suelo, como un cometa”]; los viajes astrales [“¿No llegan a Kyoto, por ejemplo? ¿A Singapur, a Niza, a Madras?”] y el Cinturón de Plata [“ese Cinturón de Plata... ¿Me permitirá integrar la delegación de karate, con mi primo Ang, que es cinturón negro?”]. Después de lo cual, Khunjo se convence de que no logrará jamás ser un lama e ingresa en el ejército británico. Entonces traduce todo aquello que habría obtenido de seguir la senda espiritual, en todo aquello que ha obtenido siguiendo una senda exactamente opuesta:

He conseguido, salvo la levitación, todo lo que hubiese tenido de ser lama. Tengo un Tercer Ojo. Este visor de rayos infrarrojos que me permite ver en la oscuridad de la noche. Soy invisible, pues aprendí a deslizarme sin ruido. Y visto este uniforme mimético que me confunde con el paisaje. Tengo viajes astrales. Los helicópteros nos llevan a todas partes. Y tengo un cinturón de Plata. Varios de ellos [en alusión al cinturón de cartuchos].

Es entonces cuando al ir tras los comandos argentinos, se escucha el disparo de un lanzagranadas y Khunjo vuela por los aires. Temba concluye entonces: “Supe entonces que Khunjo había conseguido todo lo que quería, incluso la levitación”.



Otra vez la guerra es puesta entre paréntesis en “Las arenas de Iwo Jima” donde un grupo de amigos acude a un parque de diversiones “más divertido que Disneylandia” porque “en Disneylandia tu sólo contemplas, pero acá participas. Eres protagonista”. “¿Y qué elegiremos?” pregunta otro “Algo de guerra por supuesto [...] será mejor el Pacífico...”

¿Recuerdas «Arenas de Iwo Jima»? [En alusión al film Sands of Iwo Jima (1949) de Allan Dwan con Jhon Wayne]. Los amigos se embarcan entonces en una aventura donde todo parece real: compran cupones con derecho almuerzo, se calzan uniformes de la Segunda Guerra Mundial, recogen sus M-1 y hasta se toman una foto de recuerdo.

El problema comienza cuando al desembarcar, entran en batalla y todo se torna demasiado real [“¡Listos para desembarcar! ¡Les daremos duro a los amarillos!” exclama un hombre que hace las veces de instructor “Hace lo suyo con verdadera convicción” piensan ellos y agregan: “Te imaginas todos los días repitiendo lo mismo”]. Se acercan hacia la línea de fuego y es entonces cuando Leo es destruido por un obús que lo hace estallar literalmente en el aire [esa explosión de los cuerpos tan característica de Fontanarrosa a la que regresaremos en la Conclusión]. Mauricio, otro de los amigos, pierde las piernas y Daniel, el único que queda intacto, al disparar contra los japoneses, descubre que son “de verdad”. El enemigo muerto tiene incluso en sus manos un cupón para comer [“son turistas como nosotros”].



Desesperado Daniel corre hacia los organizadores: “¿Qué es esto?! ¿Qué es esto?! ¡Yo pensé que era un juego!”. Y el general responde: “Tranquílcese, amigo. Para usted es un juego. Para nosotros es un negocio. Trabajamos en esto. No lo olvide”.







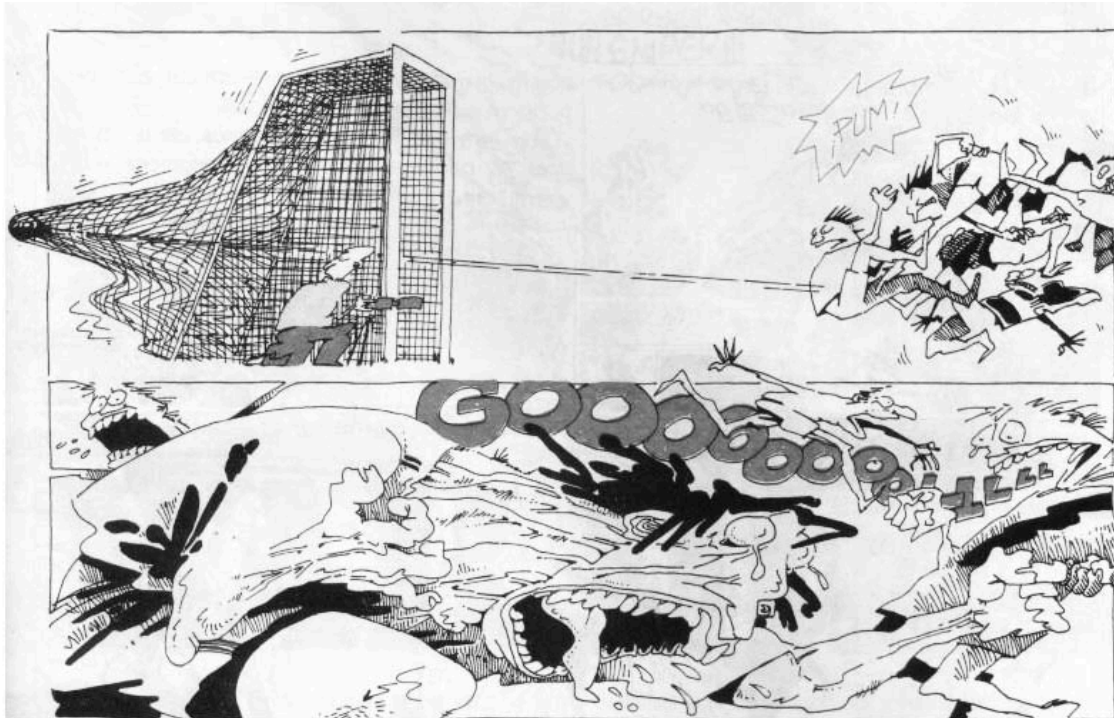
### 4.3.3 Semblanzas deportivas.

El humor negro que Fontanarrosa ha ido desarrollando con notable maestría en *Boogie* y algunos de sus primeros relatos de *Los trenes matan a los autos*, encontrará su punto de culminación en la serie de historietas –la cuarta y última– agrupadas bajo el nombre de *Semblanzas Deportivas*. Aquí la reunión conjunta de la patafísica fórmula “humor y terror” alcanza un nivel sorprendente cuando se la confronta con el universo del deporte al que previamente había acudido en *El Área 18*, publicada dos años antes.

Juan Carlos “el conejo” Fumetti “centro delantero de la escuadra millonaria” es el protagonista del primer relato de los que constituyen la serie. Publicada en el número 4 de la revista *Fierro* en diciembre de 1984 el relato adopta la forma de la “épica del pobre” con la que ya en ese entonces se estaba construyendo la figura de Maradona (Alabarces 2008: 134), conjugando a través de la parodia el espíritu de los tangos “El sueño del pibe” de Ricardo Tanturi y Enrique Campos [“Golpearon la puerta de la humilde casa / la voz del cartero muy clara se oyó [...] «Mamita, Mamita», se acercó gritando / la madre extrañada dejó el piletón / y el pibe le dijo riendo y llorando / «el club me ha mandado hoy la citación / Mamita querida ganaré dinero, seré un Baldonado, un Martino, un Boye / dicen los muchachos de Oeste Argentino / que tengo más tiro que el gran Bernabé»”] o “Antiguo reloj de cobre” [“Antiguo reloj de cobre / que vas marcando el tiempo / los pasajes de mi vida / que me llenan de emoción / Fuiste orgullo de mi viejo, / te lucía en su cadena / como un puente levadizo / delante del corazón”] de Miguel Montero.



Pero la historieta va más allá y pone en primer plano aquello que ni en los tangos ni en el discurso de los medios, ni en la “crónica sensiblera” de aquellas épocas se dejaba entever: el papel de la hinchada, que hace las veces de espectadora del melodrama en un *in crescendo* que pasa de la puteada más o menos comprensiva [“Es muy pendejo”, “se lo morfan los nervios”] hasta las formas más recalcitrantes de la violencia [“¡CAGON! ¡CAGONAZO!” “CONEJO Y LA REPUTÍSIMA MA”] Esta hinchada volverá a aparecer, representada una y otra vez más o menos con los mismos gestos excesivos.



El desborde pasional con el que se da forma a esa multitud, y en algunos casos, a los mismos deportistas, hiperboliza lo corporal: ojos desorbitados, venas hinchadas, lenguas salidas, sudor, lágrimas, bocas excesivamente abiertas y dientes hacia afuera. Así, el cuadrito donde se celebra el gol que el “pibe” ha hecho (luego de treinta y dos partidos sin anotar) anticipa también el final de la serie Maradoniana: aquella famosa imagen del Mundial de 1994 donde Maradona “imponía, al mismo tiempo, su derecho a un festejo de tinte melodramático –festejaba más que un gol, el regreso de los infiernos tras la suspensión por uso de cocaína– y su dominio, su competencia en las gramáticas televisivas (Albarces 2008: 151). Al final se comprende porque esta joven promesa no hacía goles:

Fue allí que se supo toda la verdad sobre Juan Carlos Fumetti. Allí se develó, estimados amigos, el secreto de Carlos “Conejo” Fumetti. Él sabía que la vida de su padre pedía de un hilo. Que cualquier emoción fuerte podía vulnerar su frágil corazón castigado por tantas gélidas madrugadas en bicicleta [...] Juan

Carlos Fumetti se marchaba del campo de juego ante el silencio funeral de la tribuna [tribuna que ahora ha pasado de la puteada a la comprensión y el llanto: “pobre pibe”] mientras en el cielo parecía dibujarse la amplia sonrisa de don Anselmo Juan Carlos Fumetti seguramente escuchaba la voz de su madre diciéndole “El viejo... el viejo te perdonó” [que reproduce el final del tango “Antiguo reloj de cobre”: “y a la imagen de mi madre / vi que me compadecía / y llorando me decía: / «El viejo te perdonó»”].



En “El record de Louven Vogelio” (Fierro, Año 1, n° 7, marzo de 1985), se toma literalmente y se hiperboliza el imaginario en torno a los “superatletas” para quienes la tecnología era puesta al servicio del mejoramiento del cuerpo [“Desde la época de Nicolao” –explica el editorial- “cuando oímos hablar de crolista o mariposistas [...] que llegaban al extremo de afeitarse el vello para ganar penetración acuática y mejores tiempos, podemos pasar a la de los ciclistas que suelen ir a buscar récords a La Paz, porque la bici «vuela» y no se apuna entre los bolitas [...] el despropósito de Fontanarrosa no hace sino estallar una cuerda habitualmente tensa. En tiempos de supercompetición y drogas botonas, de Hombre Nuclear y trasplantes de cualquier cosa, el caso del velocista belga puede saltar de la historieta a las páginas del diario cualquier día de estos”].

El deportista, Louven Vogelio, es sometido a diversas cirugías y mutilaciones en el afán de alcanzar mayores velocidades. Así le son amputadas las orejas y se le reemplazan los huesos de la pierna “por huesos sin médula, huecos”, le sacan las costillas falsas, se le inyectan hormonas de Guepardo y finalmente se le amputan ambos brazos. El final no puede ser más significativo: Vogelio, “convertido en una bola de fuego”, se pulveriza en el aire. El cuerpo desaparece.

También en “El avance alemán” (Fierro, n° 14, octubre de 1985) la violencia encuentra su cauce frente a todo. La tecnología puesta al servicio del fútbol se enfrenta a su colmo: los árbitros son reemplazados por una torre de referato, donde éste, junto a sus ayudantes, “lejos del público, aislados del mundo” controlan el juego a través de quince pantallas de

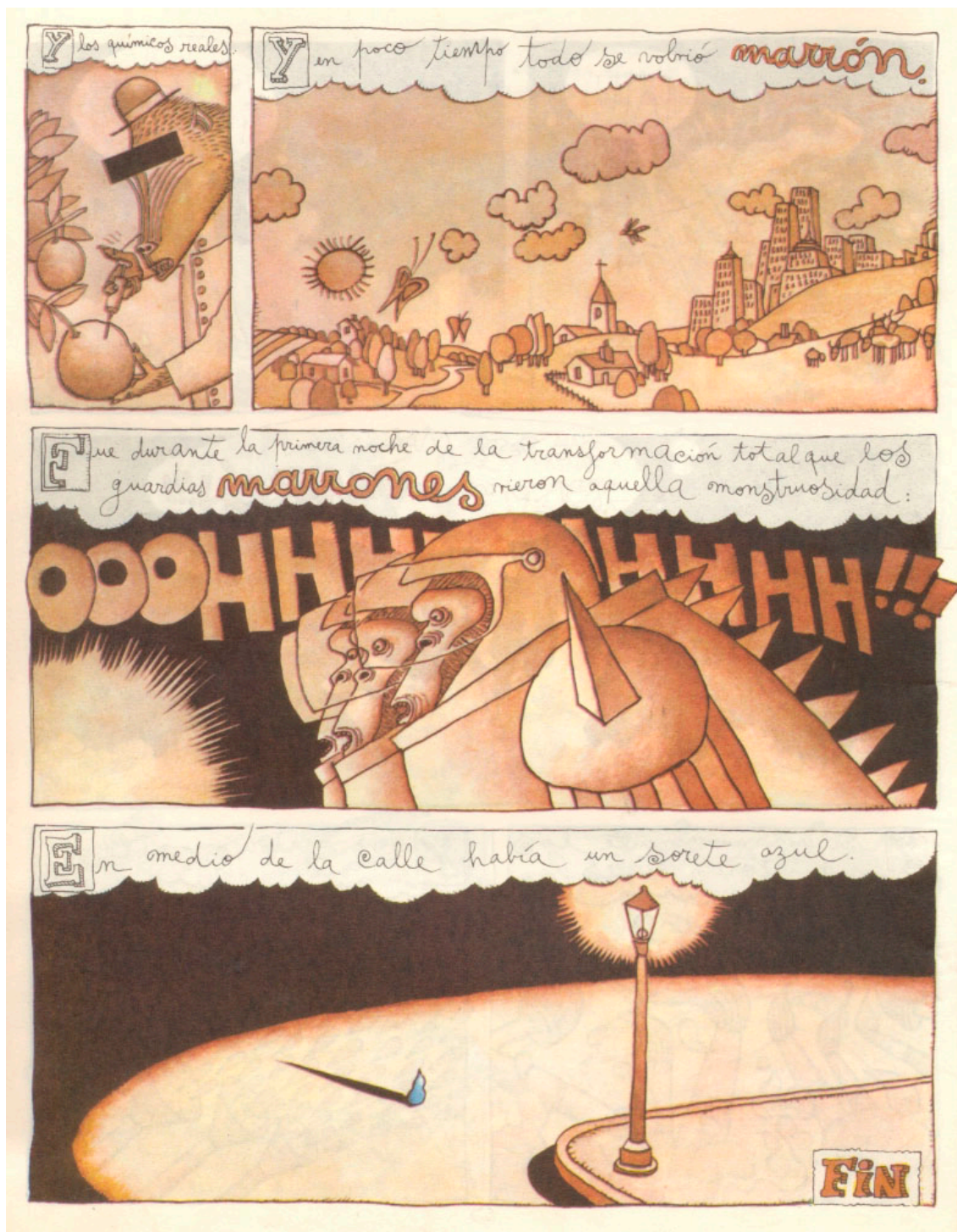


televisión, la información de todas las cámaras confluye en una computadora que en fracción de segundos dictamina el fallo. Hacia el final, como podía preverse, los hinchas arrojan un “misil MX-21” sobre la torre “¡Otra vez un MX-21”. “Los hinchas también han progresado en sus protestas” dictamina el personaje que hace las veces de guía.



Pero no es aquí, como podría suceder en otros abordajes al tema, lo tecnológico lo que se pone en cuestión, sino lo humano. La historieta deja claro que el misil que arroja la hinchada es el resultado de una mala decisión del árbitro y no de la computadora. Como en Boogie, en cada una de las *Semblanzas Deportivas*, lo que se pone en juego es un encuentro con lo real en su faceta más siniestra.





“El reino azul” de Carlos Trillo y Enrique Breccia, similar en cuanto al carácter pesimista y humorístico del argumento a muchas de las historietas publicadas por Fontanarrosa a comienzos de los años ochenta [*Fierro*, n° 12, agosto de 1985].

#### 4.4 LA IDENTIDAD.

No hay que desestimar el papel de lo cómico en la construcción de las identidades nacionales, o cuando menos en su reproducción. El discurso cómico, según nuestro particular punto de vista, no sólo restablece, aparentando transgredirlas, las representaciones sociales con que habitualmente configuramos la realidad como universo de sentido, no sólo consolida el sistema de saberes, valores y actitudes que conforman la base de todo lo que hacemos y decimos, sino que además tiene un papel privilegiado en su constitución.

Es bastante frecuente que una sociedad se identifique con algunos humoristas que considera paradigmáticos y a los que adopta como portavoces de su manera de sentir y actuar la política. Se convierten entonces en “aparatos de lectura” de la realidad cotidiana. Son el necesario contrapunto de todo aquello que en una determinada comunidad socio-discursiva se construye como noticia.

En este capítulo analizaremos las formas en que se produce la representación de la identidad, principalmente en *Inodoro Pereyra*. Cómo aquél gaucho pasa de ser un “otro” inclasificable, ubicado en los márgenes de la cultura, incluso en los márgenes de la historia nacional (el siglo XIX); a postularse como un verdadero “emblema de la argentinidad”, capaz de identificarse con sus lectores. Pasamos entonces de un personaje que se niega a ser adjetivado por el discurso hegemónico a ser poco a poco la insignia de un sentimiento patriótico que encuentra su constitución en éste.

Hacia el final, abordaremos la única serie de Fontanarrosa de la que no nos hemos ocupado todavía, para leer cómo se cruzan en ella, identidad y violencia, política y subjetividad, en uno de sus personajes más geniales y disparatados.

##### 4.4.1 ¿A dónde vas [tú] gringo?

En la introducción a “20 años con Inodoro Pereyra” el libro que en 1996 Ediciones de La Flor editó con los primeros veinte volúmenes del personaje, Judith Gociol concluye “Es justamente por estos sentidos antagónicos – la dinidá, la derrota, la viveza crioya – que Inodoro Pereyra es tan argentino como el dulce de leche, la birrome o el colectivo: un verdadero mojón de argentinidá. Que lo parió.” El mismo Fontanarrosa dice algo más o menos parecido: Inodoro sería un antihéroe, “un tipo como tantos que hace lo que puede y no lo que quiere. Que reacciona como cualquiera de nosotros, pero que, por sobre todas las cosas, es un personaje digno.” O Daniel Freidemberg, citado en el mismo prólogo:

“Inodoro Pereyra se convirtió en un «argentino común», que ve transcurrir la actualidad con un asombro que se acerca al desconcierto”. La pregunta que nos corresponde hacer es ¿cómo llega Inodoro Pereyra a identificarse con esta construcción particular de lo que implica el hecho de ser “un argentino común”?

Es este principalmente el tema de la tesis de Paola Pereyra sobre el personaje:

Os trabalhos de Roberto Fontanarrosa ilustram a desconstrução e parodiam as fábulas de identidade cunhadas tanto na cultura literária argentina oitocentista como no amplo campo cultural da pós-modernidade [...] Inodoro Pereyra tem seu efeito humorístico a partir da ressemantização paródica de um tipo claramente definido: o gaúcho (de imediata referência a Martín Fierro). Esta plataforma de sentido ancorada na cultura escrita (mas que se inscreve na oralidade) e [...] na indústria cultural, possibilita ao humorista espetacularizar a essencialização da qual é objeto a figura do gaúcho e realizar uma sátira ao *folclorismo* (Pereira 2011: 144).



En “¿A dónde vas, gringo?” (*Hortensia* n° 48, enero de 1974) Inodoro es “interpelado” de forma absurda por una familia de turistas norteamericanos que se lo encuentra en la soledad de las Pampas. “Mira Lucy, éste es un gaúcho” –dice el padre– “es valiente y libre como el simún que azota sus barracas” y continúa, ante el temor de su esposa:

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

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

Peeble: ¿Qué tiene en la frente?



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

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

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

Como se ve, su explicación obtura por saturación todos los lugares comunes del discurso del exotismo sobre el subalterno, mezclando resabios de romanticismo (“valiente y libre”), animalización (“No ataca al hombre”; “es manso, Peeble, dale galletitas, anda”; “¡Cómo se pondrá Nicky cuando la vea! Tanto que presume con la foto que tiene con una foca...”; “Si esto es un gaucho... ¿los guanacos que son?”), sometimiento (“Una mordaza. Para no pensar en otra cosa que en su monocultivo de soja”), e indolencia (“No usan tarjetas de crédito, pues las pierden jugando naipes de taba...”). En este episodio, como en el segundo de Eulogia [“De lo deberes”, ver 4.1.2] se pone en evidencia la compleja dialéctica entre las palabras y las cosas en la obra de nuestro autor que es también, y además, la de la dimensión verbal e icónica del lenguaje historietístico. Aquí las cosas se niegan a someterse a esas palabras o mejor dicho, las palabras de los otros, resbalan por sobre esas “cosas” que vienen a ser Inodoro Pereyra y la Eulogia. Frente a esta exasperación paródica de todos los procedimientos con que adjetivamos lo extraño, sólo hay, del lado de Inodoro, un gesto mudo que semeja la mirada a público con que el payaso remata su acción. La misma mirada de Eulogia en el episodio correspondiente. Un gesto en resumen, que, como dice Agamben, “hace posible la expresión en la medida misma en que instauro en ella un vacío central” (Agamben 2005: 87). En ese gesto, según veremos, se instala el sujeto humorístico toda vez que no da lugar a réplica alguna por parte de Inodoro.



Este mutismo es sin lugar a dudas sorprendente para un personaje que en el futuro no podrá parar de hablar. Mientras tanto, los lectores permanecemos en una posición ambigua, dado que si no podemos identificarnos con los turistas, tampoco nos encontramos representados del todo por el protagonista. Dado que el collage que los gringos realizan con los estereotipos de lo exótico (“el simún que azota sus barracas”, “naipes de taba”, “rayuela o malambo”), es de alguna forma, una imagen caricaturizada del collage que la misma historieta realiza con respecto de “lo gaucho”. Esos gringos somos también y de alguna manera, sus lectores. Ese lugar le corresponde de algún modo también a su autor.

La sentencia con la que se cierra el capítulo: “¡Qué lo tiró a los gringos una gran siete! Navegar tantos mares ¡venirse al cuete qué digo! Venirse al cuete!” Refleja también el movimiento que hace el humor en esta historieta. Existe la necesidad de darnos una imagen que nos identifique, aunque esté puesta en la figura de un otro; pero cuando queremos hacerla hablar, esa imagen permanece muda. Lo que queda es un vacío. El personaje permanece indefinido, opaco a toda nominación.



En este capítulo o en “Cuando se dice adiós” Inodoro se negaba a ser definido en base a un estereotipo determinado. El Inodoro de las últimas dos décadas, sin embargo, convoca todos aquellos estereotipos y prejuicios, y aunque se ríe de ellos, en esa misma operación, acaba por legitimarlos.

#### 4.4.2 El gaucho, ese símbolo.

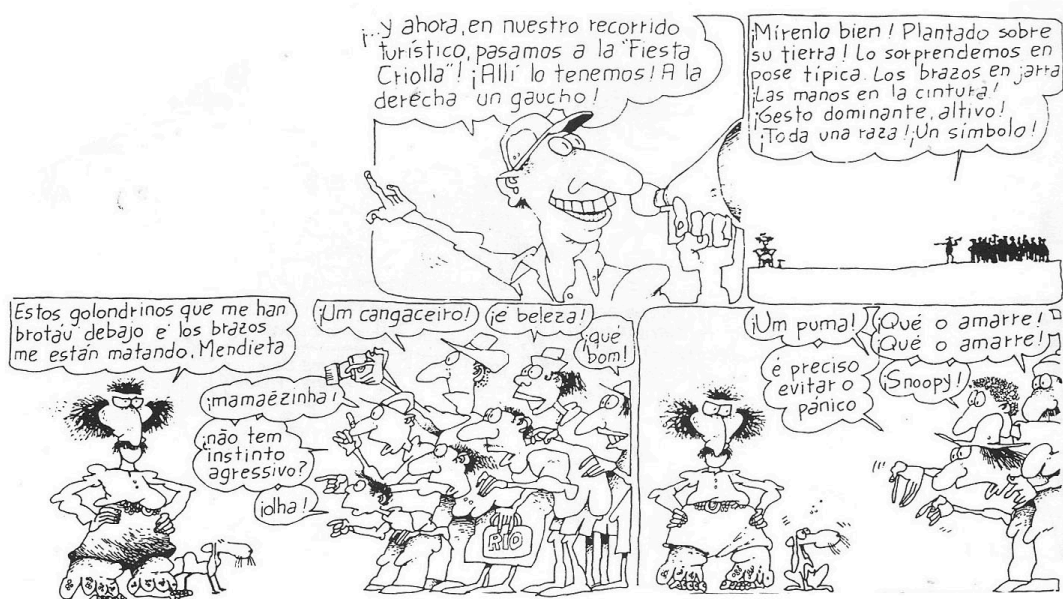
Algunos años más tarde, con el pasaje a la revista *Viva!* este gaucho salvaje, violento, borracho y aventurero, va a transformarse en un personaje más simpático, sedentario, que apenas abandona los límites de su rancho, y que no puede permanecer un minuto callado, dado que la marcha del relato dependerá enteramente de los equívocos y juegos de palabras

que va desplegando en constante diálogo con su perro Mendieta. Este segundo Inodoro dialoga con las noticias de actualidad y hace comentarios *en serio*.

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

De este modo la historieta constituye en aquella segunda etapa un “nosotros” (los argentinos) que se sustenta frente a algunos “otros” que son, alternativamente: los extranjeros (brasileños, norteamericanos, rusos), los representantes de ciertas clases sociales, cuyas ideas y creencias no coincidirían con la de los lectores de la historieta: de clases alta (aristócratas, oligarcas), de clase baja (las clases más populares, representadas por los indios), o de otras clases (intelectuales, militares, políticos).

Dos episodios se nos presentan como diametralmente opuestos al que analizamos en el punto anterior “A la derecha un gaucho” (Fontanarrosa 1998) y “El diablero malambador” (Fontanarrosa 1998: 333).



En los tres capítulos se trata de turistas. En estos dos, sin embargo, ya no serán anglosajones sino latinoamericanos. En “A la derecha un gaucho” el contingente que va de visita por la pampa es conducido por un guía: “¡...y ahora en nuestro recorrido turístico, pasamos a la “Fiesta Criolla”! ¡Allí lo tenemos! A la derecha un gaucho” y prosigue: “¡Mírenlo bien! Plantado sobre su tierra! Lo sorprendemos en pose típica. Los brazos en jarra ¡Las manos en la cintura! ¡Gesto dominante, altivo! ¡Toda una raza! ¡Un símbolo!”. Inodoro jugará en este caso a ser ese símbolo. Lo gracioso del episodio es el contraste entre aquello que los turistas creen que este gaucho es y lo que realmente es. Así la pose “típica” que sostiene al comienzo no es sino producto de unos golondrinos que le han brotado bajo los brazos y la marca sobre su rostro [“¡Oh, qué horror! ¡Una cicatriz terrível no rostro!”] que ha de ser, según el guía “producto de una feroz pelea con los indios” se revela como una “marca de la almohada” [Mendieta: “Vámonos, don Inodoro. Antes que se den cuenta que esa cicatriz es la marca de la almohada”]. En el interín, sin embargo, Inodoro les sigue la corriente: “¡Baigorrita y quince salvajes se me vinieron como gato al bofe! ¡Eran quince fieras rabiosas! Le quité la tacuara al primero y en ella se jueron ensartando los otros... Me hice una brochette de aborígenes ¡Pero no pude impedir que Baigorrita me arara el rostros con su lanza coyareja”.



En este episodio además, tenemos un curioso ejercicio de traducción al portugués de Brasil de algunos términos gauchescos: “cimarrãos grabados” por “mates grabados” y el más significativo “cangaceiro” por “gaucho”. Esta segunda identificación es interesante dada la presencia en uno de los primeros capítulos del personajes, de Antonio das Mortes, el



matador de Cangaçeiros de la película de Glauber Rocha.

En el segundo, es otra vez un grupo de turistas, esta vez “uruleños y brasiguayos” (deformación graciosa de “uruguayos” y “brasileños”) quienes vienen a observar una “exhibición de destreza crioya a cargo de don Inodoro”. Eulogia (su esposa) y el Mendieta (su perro) manifiestan su preocupación dado que Inodoro ha salido para el poblado “Di seguro que pa comprar un juego e’ boliadoras luminosas pa bailar malambo acrobático”. “¡Pobre don Inodoro!” –dice Eulogia- “ ¡Las cosas que hay que hacer pa ganarse el puchero! Ya me lo afiguro priesentándose como «El Diablero Malambiador» ¡Un Jorge Don de la argentinidad for expór!”. Frente a lo cual Mendieta dice primero “Que Martín Fierro lo perdone” y después “Mi tierra te están cambiando o te han disfrazáu que es pior”. Como se ve, no es la existencia de una tradición lo que se pone entre paréntesis, ni siquiera aquello que a esa tradición se atribuye (las boleadoras, el malambo, el folklore). Lo irrisorio se construye aquí sobre la identificación de algunas carencias (“las cosas que hay que hacer pa ganarse el puchero”). De hecho, cuando Inodoro arriba finalmente desplaza el sentido de la denominación “destreza crioya” en dirección al mismo tipo de carencia: “Güeno, no sé cómo hice, pero con la paga e’ la quincena compré yerba, jabón pinche, gayeta y hasta duraznos en aníbal. Si eso no es destreza crioya, Mendieta, que Tata Dios y la Patria me lo demanden”. Esta clase de “exhibición de destreza” no defrauda a los turistas latinoamericanos sino que muy por el contrario, se nos hace ver que era eso justamente lo que estaban esperando.



Uma das principais situações que se repetem nas historinhas de Don Inodoro é a reflexão sobre sua condição arquetípica, isto é, questiona-se o tempo todo se este gaúcho de papel se encaixaria ou não num suposto caráter modélico atribuído ao gaúcho argentino. Este diálogo entre modelo e cópia está presente nos episódios [...] publicados na fase *Clarín* da personagem (Pereira 2011: 136).

El “contrato de lectura” que la historieta establece con sus lectores, ha variado notablemente. Hay que ver aquí una de las condiciones del *ethos* cómico. Aquellos se identifican con la historieta por una serie de “carencias” que comparten, pero además, y sobre todo, porque ella les dice “algo” sobre el mundo que les toca vivir. El modo cómico del discurso puede ya permitirse decir cosas *en serio*, hacer crítica, pronunciarse sobre este o aquél aspecto de la realidad, como lo hacían también *Mafalda* o *Clemente* en sus espacios respectivos, sobre el trasfondo del sentido común y apelando a la “inteligencia”.

Así en “El calificador de parrilladas” (Fontanarrosa 1998: 270) Inodoro recibe la visita de una suerte de censor, un “calificador de parrilladas” [“mi nombre es Pedro García. Soy del Ente Calificador de Parrilladas. Y me parece que este no es un asado apto para todo público”] esto le permite pronunciarse cómicamente contra la censura a partir de diversos juegos de palabras sobre el tópico del asado: “el pecado de la carne” se confunde con la “carne del asado” [Pedro García: “Siempre el pecado de la carne está presente, caballero” Inodoro: “¿Y con qué quiere que haga un asáu? ¿Con fideos?”]; el chimichurri es “muy picante, habiendo menores. Sáquelo”; los “pimientitos” son “Verdes. Subidos de tono. Sáquelos” [Alusión al “chiste verde” es decir, de connotación sexual]; las tiras de asado son demasiado “¡sanguinolentas! violencia pura”, “A algunos les gusta jugoso” responde Inodoro. También, jugando con el sentido de lo crudo: “Caballero... ¡En esta parrilla se ven cosas de tremenda crudeza!” Inodoro: “Es que hay pedazos que recién he puesto”. El personaje asegura además que la gente “no sabe alimentarse. Insisten en comer cosas que les hacen mal”. “Serán asado-masoquistas” piensa Inodoro, pero el censor insiste “Yo debo velar por ellos” ante lo cual piensa Mendieta: “Más que velar los entierra. Se van a morir de hambre pobrecitos”. Al final, ya casi no queda nada en la parrilla: “Agregue achuras ¿No le queda algo de riñón? ¿De seso?” Pero entonces Inodoro: “Güeno... Seso me queda algo. Pero prefiero usarlo pa pensar. A ver si entuavía lo tiro arriba del fuego y usté me sale con que eso es «seso y violencia» y me lo saca también”.

También en “Un lujo esa mesa” (Fontanarrosa 1998: 365), la actualidad se hace presente en la historieta. Inodoro es entrevistado por un periodista: “Ha salido usted electo caudillo de la zona”. Inodoro: “Así es, aparcerero periodista. He vencido por el doble de votos. Dos a uno. Creo que el voto en contra es de la aparcerera Eulogia. No he podido captar esa masa femenina. Y tengo miedo de la influencia uruguaya en la Eulogia. Se le ha dau por dar el «cacerolazo» [Alusión a los «cacerolazos» uruguayos de 1982-1984 contra la dictadura militar en ese país]”. La historieta prosigue acumulando chistes relacionados con el voto democrático. Periodista: “¿Cuáles son sus antecedentes políticos?”. Inodoro: “En la elección anterior fui elegido presidente”. Periodista: “¿¡No diga!?”. Inodoro: “Presidente de mesa. Y en mi corta gestión mejoré las condiciones de esa mesa. La pintamos. La lijamos.



Un lujo esa mesa”. Finalmente surge la pregunta obligada: “¿Y tuvo que esperar mucho para votar?” Frente a la cual Inodoro responde: “Diez años”. Y luego, en diálogo con el Mendieta: “¡Mire que hacía mucho que no votábamos!” Inodoro: “No importa, aparcerero Mendieta. La democracia es como andar en bicicleta. Si usted aprendió, no se olvida.” No hay chiste en ese final sorpresivo. Más bien podríamos adivinar que la sucesión previa de chistes ha sido sencillamente el marco introductorio de esa suerte de moraleja que cierra el capítulo. Estamos en el polo opuesto de lo humorístico.

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



Podemos contrastar este episodio con un chiste publicado en el número 30 de *Hortensia* (marzo de 1973): un hombre de bigote, completamente encadenado y con ropas que delatan alguna ascendencia campesina, es llevado por dos militares fuertemente armados. Su madre llora a un lado y el hombre dice: “No te preocupes, Vieja. Me llevan en averiguación de antecedentes”. Este chiste que hoy en día nos estremece, encuentra su



gracia en la inocencia del detenido. Ya era evidente entonces, para todos sus lectores, que no se trata de “averiguación de antecedentes” sino de algo mucho peor. He aquí una de las pocas representaciones de un futuro desaparecido que encontraremos en los discursos irrisorios producidos en los años setenta. El chiste es humorístico, mientras que la historieta es cómica. En aquella, la gracia no está puesta sobre lo que se dice al respecto de los desaparecidos, sino sobre el cuento de fantasmas que opera como excusa para introducir el pensamiento final. En éste, en cambio, ciertamente la gracia está construida sobre el hecho de que algo muy malo va a sucederle a este hombre. No se pueden hacer chistes cómicos sobre los desaparecidos (a menos que uno se encuentre en el bando de los desaparecedores). Se pueden, en cambio hacer chistes humorísticos. Y esta es una posible respuesta a las inagotables polémicas que se desatan cada vez que el humorista decide extremar los límites<sup>181</sup>.



---

<sup>181</sup> Una de las más recientes se desencadenó a raíz de un chiste publicado por Gustavo Sala en el *Suplemento No* del diario *Página/12*, el jueves 19 de enero de 2012. La tira en cuestión se titulaba “Una aventura de David Gueto el DJ de los Campos de Concentración en: FieSSta” e jugando con el nombre del conocido DJ David Guetta. Se puede encontrar un ensayo al respecto de esta polémica en Vázquez 2012.

#### 4.4.3 Otra deuda que la sociedad ha contraído con las gaseosas.



En su ya clásico *Nations and Nationalism* (1988), Ernest Gellner sostiene que si se considera al nacionalismo como una ideología de unificación, éste antecede siempre a la constitución de las naciones; de otro modo, el nacionalismo se apropia de las culturas y sobre ellas funda las naciones. La pregunta por las relaciones entre nación, nacionalismo y cultura supone una anterior que abre un interrogante sobre la cuestión temporal: ¿cuál es el elemento que funda a los demás?

Algunos teóricos, como Benedict Anderson rechazan las posiciones esencialistas que arraigan la nación en elementos objetivos —suelo, lengua, historia, costumbre, etnias— y se inclinan a una definición constructivista: las naciones son artefactos fabricados por los nacionalismos, "Comunidades imaginarias". La pregunta por la nación expresada en *qué es una nación* ha sido desplazada por otra: *cómo se construye la nación*. Esta pregunta tiene siempre respuestas políticas.

Así, hemos visto como en *El área 18* Fontanarrosa representaba con mucha ironía la construcción de una nación basada exclusivamente en el fútbol, un conglomerado de pueblos, creencias y razas que no tenían una historia hasta después de haber jugado aquél primer partido que había dictaminado su independencia. Desde entonces, Congodia, no sólo se había inventado para sí un sistema de valores, creencias y religiones, sino también, y por sobre todo, antagonistas: todos aquellos países y corporaciones que quisieran derrotarlos en su propio estadio. En el final, sin embargo, como hemos visto, la violencia contenida en toda política, estalla, como el volcán sobre el que se produce la contienda. Arrasando con jugadores y público y llevándose consigo incluso al protagonista.

Donde van a confluír, sin embargo, los objetos discursivos privilegiados por Fontanarrosa en sus diversas obras que hemos intentado describir en esta TERCERA PARTE es en la cuarta y última serie de historietas que va a publicar: *Spermán, el hombre del sexo de hierro*, cuya

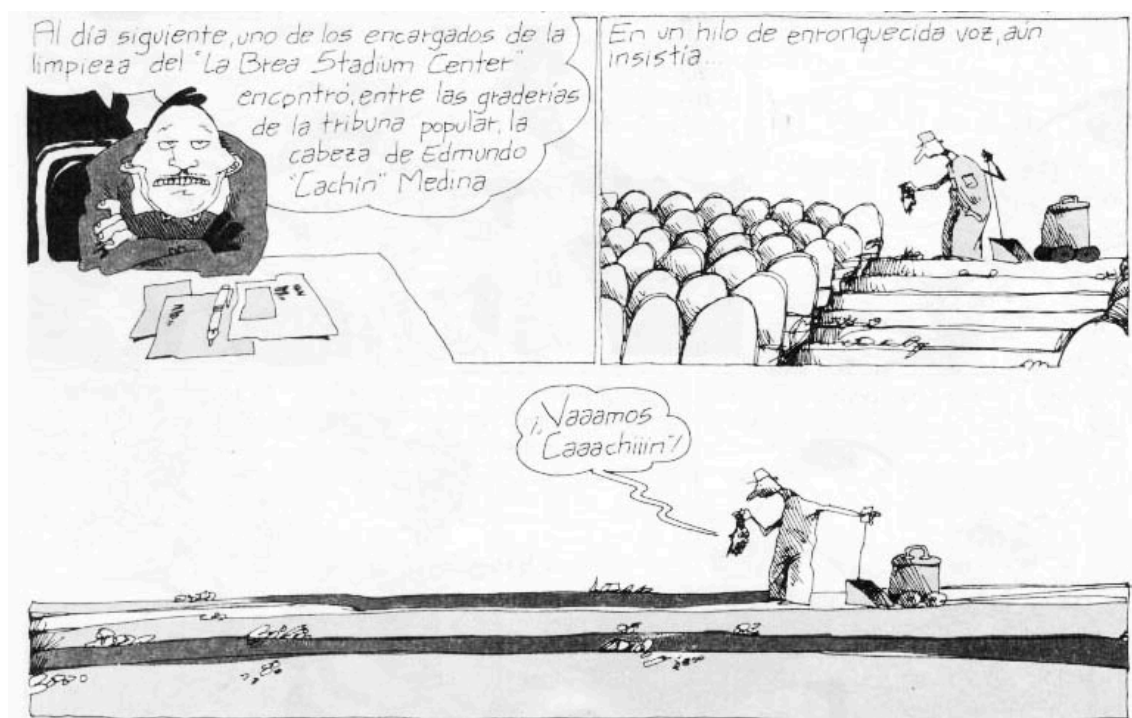
primera aparición se produce en el número 8 de la revista *Fierro*, en abril de 1985. El género puesto entre paréntesis es en este caso el de la historieta de Superhéroes, cuyo caso paradigmático es *Superman*: “Nace un superhéroe. Con capita y todo, con doble personalidad y todo [...] Todos los códigos del consabido volador, con el ayudante o interlocutor incluido se despliegan en la historia que Fontanarrosa deja caer como un rayo en las páginas sucesivas” (*Fierro* n° 8: 54). Pero *Sperman* es un poco más que eso. Ya habíamos anticipado en nuestra introducción al corpus en 1.5.2.1 la posibilidad de generar un cuadro de doble entrada que contenga las cuatro series de historietas de Fontanarrosa, desde el punto de vista del imaginario al que parodian, por un lado y desde el punto de vista del desarrollo del personaje, por el otro. Tanto *Inodoro Pereyra* como las *Semblanzas deportivas* parecen detenerse más sobre algunos aspectos del imaginario nacional argentino partiendo de la gauchesca en el primero y del fútbol en el segundo, pero incluyendo casi en seguida otros discursos y otras mitologías: el tango, el folklore, el cine, la historieta, el radioteatro y finalmente la actualidad cotidiana en *Inodoro Pereyra*. También el tango y el boxeo en el caso de las *Semblanzas deportivas*. Por su parte *Boogie* y *Sperman* exploran el imaginario de los Estados Unidos de Norteamérica, partiendo de la novela policial dura en el caso del primero, y de esa gran mitología que tuvo su origen en aquella nación [una de las pocas verdaderas mitologías que tuvieron origen en aquella nación]: la historieta de superhéroes, con toda su parafernalia de complejos morales, éticos, deberes y derechos adquiridos, con toda su batería de terrores tecnológicos y complejos sexuales.

La segunda entrada de nuestro cuadro sería el tipo de desarrollo de personaje. Inodoro Pereyra y Sperman, son ambos, “personajes absolutos” y tienen ambos un interlocutor no humano, el Mendieta en el caso de Inodoro y el espermatozoide Germinal en el caso del superhéroe. Boogie y el narrador de *Semblanzas deportivas*, en cambio, funcionan estructuralmente como aglutinadores de aquellas situaciones a las que se enfrentan. Si bien Boogie es en sus características un tipo fijo bien definido (mucho más que el enigmático periodista de la serie sobre deportes) ya mencionamos como en su deambular no solo no tiene compañeros sino que además los personajes que lo secundan no lo acompañan (con escasas excepciones) por más de un episodio.

Este cuadro se enfrenta, sin embargo, de inmediato a sus límites, dado que la serie sobre deportes muy pronto va a insistir sobre algunos aspectos no-nacionales de aquella práctica [por ejemplo en “El cazador de ciervos” (*Fierro* n° 21, mayo de 1986), donde el protagonista se explaya sobre el “deporte” de la ruleta rusa]. Pero siempre, desde el punto de vista de lo nacional. Así sucede por ejemplo en “Esa energía sublime” (*Fierro* n° 6,



febrero de 1985) que enfrenta al “púgil argentino Edmundo «Cachín» Medina” contra “Barracuda” Dinsmore, el “Plesiosaurio repugnante de Portland”, recuperando el gran mito nacional del enfrentamiento pugilístico “del aspirante-al-título-que-pelea-contr-un-negro-o-muy-hábil-o-muy-bestia” –según se nos cuenta en el editorial: “hay todo un modelo hecho de decenas de combates –de Goyo Peralta a Uby Sacco- en que la derrota más o menos ajustada o la paliza o el robo flagrante en el fallo se esfuman para dejar paso al elogio de la «guapeza del muchacho argentino»” (Fierro n° 6: 8). Y es así, de hecho, como comienza la historieta, describiendo el “conmover coraje del púgil argentino ante la superioridad técnica del norteamericano”. Se enfrentan entonces, aquellos dos imaginarios del que Fontanarrosa da cuenta en sus series. Y puestos uno frente a otro lo que sucede es que, literalmente, el negro estadounidense le arranca la cabeza al argentino.



El “nuestro” sin embargo, sigue en pie y pese a que sus entrenadores insisten en que ya ha hecho bastante [“Mira pibe... Ya hiciste bastante. Aguantarle de pie once rounds a «Barracuda» Dinsmore no es pavada [...] Ya sos un héroe nacional”] él persiste en proseguir la lid [“¡Tengo que terminar, tengo que terminar! Por los muchachos que se vinieron desde allá”]. “Allí comprendimos” –explica el periodista- “que Edmundo «Cachín» Medina, sostenido por un ángel invisible, pretendía culminar de pie la pelea ante el «Plesiosaurio» repugnante de Portland”. Ese “ángel invisible” esa “energía sublime” tiene la forma de una voz que durante el combate insiste en alentar al retador [“La pequeña barra argentina ya se había llamado a silencio. Solo una voz desde la popular seguía alentando”]. El final encuentra de pie al argentino “como un gigante” [“Hazaña del argentino, señores!

¡La valentía casi suicida! ¡La guapeza criolla de un púgil que se convierte en ejemplo de nuestra juventud, aún en la derrota!”. “¡No podía caer, no podía caer!” –explica Medina– “Mientras escuchara ese aliento desde la tribuna no podía caer”. Ese aliento, según se descubre al final, es la cabeza arrancada de cuajo del boxeador que al día siguiente es encontrada por uno de los encargados del “La Brea Stadium Center” entre “las graderías de la tribuna popular [...] En un hilo de enronquecida voz, aún insistía: «¡Vaaamos Caaachiiin!»”.

Con *Sperman*, por lo tanto, Fontanarrosa vuelve a poner entre paréntesis el gran mito de la nación norteamericana, recuperando aquellas obsesiones que atraviesan gran parte de su obra: la mujer, la política (la política norteamericana), la violencia, la identidad (en este caso aquella identidad “otra” que también constituye gran parte de la nuestra) definida por una serie de mitos y obsesiones que a través del humor busca no tanto enfrentar como desenmascarar [porque enfrentarlos, como se demuestra en el cuento “Un barrio sin guapos” puede ser peligroso y hasta mortal] y también el que quizás sea el motor principal de sus historias, la constitución de una masculinidad siempre conflictiva, que implica, entre otras cosas, poner entre paréntesis al propio sujeto de enunciación en un gesto que encarna su propio vaciamiento (es este el caso del relato “Ismael sangraba” publicado en su primer libro de cuentos).

Sperman es, como su nombre lo indica, un donante de esperma[“un verdadero banco ambulante y volátil de fluido seminal” (*Fierro* n° 15, noviembre de 1985: 17)]. El escudo que ostenta en lugar de la poderosa “S” así lo indica [“SPERM DONOR”]. En su figura la virilidad (la súper virilidad) se superpone con la serie política. En el segundo episodio, por ejemplo, en el que deberá enfrentarse a “su propia impotencia”, su salud se transforma en un problema de estado [Sperman ostenta entre otras cosas “Una autorización para usar capucha escrita por el presidente Reagan de puño y letra”. Sperman: “¿Le sorprende?”. Doctor Ungerer: “No... me sorprende que sepa escribir”].

Su primer caso (porque aquí, como en las *Semblanzas deportivas*, se trata siempre de “casos”) lo enfrenta, por ejemplo, a “La Mujer de Hielo” (*Fierro* n° 8, abril de 1985). Como era de esperar, Icewoman debe justamente su nombre a su incapacidad de alcanzar el placer sexual [“Escucha bien... Nunca, jamás gusté del éxtasis sexual. Jamás llegué a la culminación enloquecedora. Ningún hombre logró hacerme alcanzar el definitivo vértigo del placer ¿O por qué piensas que me llaman «LA MUJER DE HIELO»?]. Sperman, logra demostrar “una vez más” que es “El hombre del sexo de hierro” llevando a la Mujer de Hielo al éxtasis definitivo, después de lo cual aquella se derrite literalmente [Sperman: “Eso es todo lo que queda de ella”. Comisario: “¡Un charco de agua!”. Sperman: “Así es... El charco de

agua más feliz que he conocido”].



Con el único aliciente de que el agua oxida el miembro viril del superhéroe. De aquél incidente sólo podrá escapar, tras una visita al sexólogo, en el siguiente episodio (*Fierro* n° 15, noviembre de 1985) [“En miles de ocasiones, Sperman, el hombre del sexo de hierro, el mayor donante de esperma en el mundo libre, debió superar peligros inenarrables. Pero jamás como cuando debió enfrentarse a ¡SU PROPIA IMPOTENCIA!”].



Como hemos dicho, la impotencia de Sperman es propiamente hablando, un asunto de estado [“¡Doctor, la explosión demográfica en el mundo libre está en peligro! ¡Debo volver a la acción!”] para lo cual, se agotan todos los recursos [“Electroshocks, hipnosis, estimulación, orientación vocacional”] incluida la ayuda de la Profesora Ninna, una parapsicóloga [Sperman: “¿Usted es de las que adivinan el pensamiento?”. Profesora Ninna: “A los hombres por lo general se los adivino. Todos piensan en lo mismo”]. En el

momento en que todo parece perdido, una luz de esperanza se enciende cuando Sperman, al destapar una botella de Coca-Cola (no se dice de forma explícita, pero el envase que el superhéroe sostiene entre sus manos, es el inconfundible envase de aquella marca) vuelve a sentir de nuevo “aquella vieja sensación” [“¡Es el irreductible espíritu de la antigua América!” exclama el doctor].

Sperman: “¿A qué lo atribuye, doctor? ¿Es un milagro?”

Doctor Ungerer: “¡La botella de gaseosa! ¡La voluptuosidad de sus curvas!

Usted ha estado produciendo para la fecundación «in vitro» estos últimos tiempos. Es lógico que se excite con una botella”.

Y ciertamente no deja de ser lógico, a pesar del chiste, que una botella de Coca-Cola, sin duda el gran ícono de la cultura capitalista norteamericana, excite a este otro símbolo fabricado por Fontanarrosa, cuya figura realiza en el campo real todo aquello que la cultura de los Estados Unidos promete en lo imaginario. Todo aquello que la Coca-Cola es y representa para dicha cultura y por extensión para la nuestra. No es extraño, por lo tanto, que el recuperado vigor del hombre del sexo de hierro sea “Una nueva deuda que la sociedad ha contraído con las gaseosas”.





## CONCLUSIONES: UN FINAL PARA HELOTRO

Ya sé que al emprender el análisis interno y arquitectónico de una obra (se trate de un texto literario, de un sistema filosófico, o de una obra científica), al poner entre paréntesis las referencias biográficas o psicológicas, ya queda puesto en cuestión el carácter absoluto y el papel fundador del sujeto. Pero tal vez debería volverse sobre esta suspensión, y no para restaurar el tema del sujeto originario, sino para captar los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto. Se trata de darle la vuelta al problema tradicional. Dejar de plantear la pregunta: ¿cómo la libertad de un sujeto puede insertarse en el espesor de las cosas y darles un sentido? [...] Y en su lugar, plantear estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discursos, qué funciones ejercer, y obedeciendo a qué reglas? En una palabra, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso.

Michel Foucault, ([1969, 1979] 1999). “¿Qué es un autor?”

Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpressado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central.

Giorgio Agamben, 2005. “El autor como gesto”.

¿Quién es ese hombre que me mira desde el espejo? No lo conozco y además ¿tengo que afeitarlo?

## 5.1 EL AUTOR COMO MUECA (O LA EXPLOSIÓN DEL SUJETO).

*Fontanarrosa se la cuenta*, aquél primer libro de cuentos publicado en 1973, contenía, entre otras rarezas, el relato “Ismael sangraba” uno de los más inquietantes de toda su producción. A él hacía referencia el extraño dibujo de la tapa con el que se negaba, de algún modo, el nombre dicharachero y cotidiano del conjunto. El libro entraba así en franca contradicción con aquello que planteaba en “Los nombres”: que “la cosa” también estaba en los nombres “en las palabras, pero más, más en los nombres” (Fontanarrosa 2013b: 65).

El Ismael del que trata la historia es un hombre “cuarentón”, que vive en el altillo de una pensión de calle 3 de febrero, del que lo único que se sabe, al comienzo, es justamente el nombre: “lo único que sabíamos era que se llamaba Ismael, don Ismael, porque nos lo había dicho doña Amelia” el narrador, en ese entonces un estudiante, casi por casualidad, es invitado a pasar al departamento. Es entonces cuando llega a ser testigo de la extraña habilidad del personaje.

Yo sangro, ¿sabe? [dice Ismael] Se imagina como quedé yo. No podía hablar. Yo sangro, me dice, sangro a voluntad, es cosa de concentrarse, de relajarse. Y se quedó mirándome, yo pensaba éste es un loco, y de repente me doy cuenta de que no me estaba mirando, sino que se estaba concentrando. Y le empieza a correr sangre de la nariz, primero de esta fosa, un hilo de sangre, no mucha, después de esta, cada vez más, cada vez más, le cubría la boca, le resbalaba por el cuello, se le metía por el cuello del pulóver, le goteaba por el mentón. Yo me acuerdo que a lo único que atiné fue a gritarle pare, ¡pare! Y así como había comenzado a sangrar, paró (Fontanarrosa 2013b: 48).

Hacia el final, como era de esperar, el protagonista se entera por boca de la dueña de la pensión que Ismael ha muerto: “la sangre había pasado por debajo de la puerta y había llegado a la escalera. Corrieron todos y lo encontraron muerto”. El narrador entonces, se queda mudo “yo no dije nada, me callé la boca, ¿para qué? Ahora siempre pienso, qué... ¿cómo podría decirle?” -esta vacilación en el discurso termina por no resolverse en nada, porque aunque de inmediato se pregunta “¿Qué resorte de voluntad le habrá fallado a este hombre ¿no? ¿Cómo es que no pudo dominarse?” al final vuelve a la duda “o tal vez, también pienso si tal vez no lo quiso así... vaya a saber uno, ¿no?” (Fontanarrosa 2013b: 48).

Nada nos priva de leer este cuento en clave política, a la luz de los acontecimientos venideros (el libro se había publicado, recordémoslo, en 1973). Pero también y al mismo

tiempo, habrá que reconocer en él un movimiento propio de toda subjetividad humorística: la del vaciamiento intencional del propio sujeto de enunciación. Sobre ese vaciamiento (sobre el gesto ostensivo de señalar ese vaciamiento) se construye el modo humorístico del discurso. Es un gesto que acompaña la obra de Fontanarrosa desde sus primeros chistes, historietas y cuentos y que aparece de manera aún más explícita en este primer libro, bautizado posteriormente como *Los trenes matan a los autos* y en *Ultra* su primera serie de historietas, anterior incluso a *Boogie* y a *Inodoro*, inédita hasta 1978 y sólo publicada en su totalidad en 1999 [Aparece también en una de las historietas de la serie *Semblanzas Deportivas* “Manuel Lunares Socorro «El Horchatas»”. En ella se cuenta la escandalosamente absurda historia de un torero que habiendo sido herido por un toro en vena femoral se desangra inundando el estadio: “cuatromil doscientas personas murieron ahogadas esa tarde en lo que fue considerado el mayor holocausto causado por un toro en la historia de la lidia” (Fontanarrosa 2008: 22)].

*Ultra*, ese héroe *heterotópico*, mezcla de James Bond y Humpty Dumpty, de Agente Secreto humanitario y mercenario despiadado, sale a la búsqueda de Helotro sosteniendo entre sus manos la bomba total. Atraviesa geografías de lo más diversas, de Japón a la Polinesia, de la Polinesia a la India y de la India a Inglaterra, para encontrarse con Helotro, luego de un extraño juicio que remeda, una vez más, al juicio de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, en las profundidades de un teatro inglés. Allí se enfrentará contra su propia imagen y tras destruir el espejo que la contiene (otro remedo de Carroll) cae abatido, mientras una mancha de sangre se le dibuja en el pecho. Todavía tendrá tiempo para fumarse un último cigarro y tras declarar que “la muerte es una experiencia individual” decide quitar la espoleta [cuya forma evoca el símbolo de la paz: “extraña espoleta” piensa] de la bomba que lo destruye todo y acabar con el mundo. La explosión final, que ocupa la totalidad de la página, tiene la belleza precisa del trazo que la compone.

No es casual que sea “Helotro” el nombre del enemigo que *Ultra* persigue a lo largo de sus setenta páginas. Llegados al final de este trabajo, es preciso concluir que la delimitación de muchas clases de “otros” es una de las constantes de la obra del humorista rosarino. Ya sea en la forma de una mujer hermosa que invita a la aventura (horizonte de género); en la de una clase “alta” cuyos propósitos parecen ser contrarios a todo lo que dicta un hipotético sentido común (horizonte político-ideológico); en los de unas clases subalternas no exentas de una extrañeza indescifrable (horizonte de clase); tanto como en el de una violencia radical que amenaza con arrasar todo aquello que llamamos una cultura (horizonte cultural).



## 5.2 Transformaciones y representaciones en la obra de Fontanarrosa.

Comencemos estas conclusiones, entonces, retomando los análisis realizados en la TERCERA y CUARTA PARTE de nuestra tesis para pasar luego a la consideración del marco teórico elaborado en las partes PRIMERA y SEGUNDA.

Al comienzo de nuestra TERCERA PARTE analizamos las diversas operaciones que incluyen la transformación de unos textos en otros y vimos como Fontanarrosa hacía uso de todos ellos, desde la cita, con o sin alteración, que Genette ubicaba dentro de los “intertextos” propiamente dichos hasta la hipérbole que magnifica los procedimientos del texto fuente, pasando por el autoplagio y por supuesto, por la que constituye según nuestro punto de vista la operación más radical de toda su obra: la transposición paródica (es decir, el pasaje de un sistema de signos a otro en clave irrisoria) de toda una serie de discursos que se podrían calificar como “serios”, específicamente algunos “transgéneros” (es decir, géneros que no pueden ser adscriptos a un lenguaje específico dado que comparten procedimientos en muchos formatos distintos, cine, televisión, radio, teatro, etc.) como lo son la novela policial o la gauchesca.

En realidad, habíamos afirmado allí que la transformación de los discursos precedentes, acompañado por el señalamiento explícito de dicha transformación, es uno de los procedimientos irrisorios más frecuentes. Así pudimos observar el tratamiento que Fontanarrosa daba al discurso periodístico tanto en sus chistes (en los publicados en *Clarín* y en los publicados en otras partes) como en las series de *Inodoro Pereyra* y *Boogie el aceitoso*. Especialmente notable era el caso del tratamiento de la política internacional en *Boogie*, tratamiento que encontraba sus limitaciones en los chistes de una sola viñeta.

Repasamos también el pasaje de aquellos textos literarios (y algunos no literarios) de la cultura “alta” (y algunos de la cultura “a secas” como era el caso de *Tiburón*, *La naranja mecánica* o *Infierno en la torre*) en las diversas historietas que se agrupaban bajo el nombre de *Los clásicos según Fontanarrosa*. Vimos allí también la presencia absolutamente central de la figura de Borges en la obra literaria e historietística del autor rosarino, al punto de afirmar, y demostrar cómo el gesto constitutivo de la obra de Borges, la apropiación de la literatura europea por parte de la literatura argentina; era también el gesto constitutivo de la obra de Fontanarrosa: planteado el primero desde la cultura “alta” y el segundo desde la cultura “baja” o “popular”.

Constatamos también, cómo se producía la transposición del género negro o *hardboiled* en

*Boogie el aceitoso* y en el relato largo “Sobre la podrida pista” y de uno de los corolarios de ese género, la novela de espionaje, en *Ultra*. Finalmente, observamos cómo el gesto fundamental de *Inodoro Pereyra* había sido no parodiar la literatura gauchesca, sino continuarla, a través de la transposición paródica de aquello que allí denominamos “lo gauchesco”: un conglomerado de géneros y lenguajes agrupados en torno a diversas versiones del mito del gaucho rural. Esta exploración en *Inodoro* de la “voz” de las clases populares, gesto primordial de la literatura gauchesca decimonónica, llegaba hasta el punto de indagar sus límites a través de una serie de encuentros constitutivos de sus primeras historias: con Borges (límite de la cultura “alta” de la que sin embargo decide apropiarse); con Soledad, “la hija del patrón” (límite de clase) o con el mismo patrón (otro límite de clase); con la primera Eulogia (límite genérico: *Inodoro* actuaba allí frente a Eulogia como los turistas del episodio “¿A dónde vas, gringo?” actuaban frente a él); con Yon Darwin y con una serie de gringos (límite cultural y político). Esta serie tenía su contraparte en aquellos encuentros que lo asimilaban a su vez a ciertos equivalentes de la figura del gaucho en la cultura latinoamericana: con Antonio das Mortes en su segundo capítulo (asimilando así al gaucho con el cangaçeiro brasileiro) o con el campesinado de la revolución mexicana (en el episodio titulado “Milonga para Guadalupe Posadas”).

Al adentrarnos en la Cuarta Parte de la tesis, analizamos las representaciones de la mujer, la política y la violencia en las diferentes series y obras de nuestro autor demostrando el carácter privilegiado que —en tanto objetos discursivos— adquieren allí. En el primer caso, la mujer es ese “otro” que se opone a la constitución predominantemente masculina del sujeto de enunciación, como amenaza y límite de su entorno, pero también como motor de la aventura [la aventura, recordémoslo, es otra de las constantes de la obra de Fontanarrosa, aunque su ingreso nunca es directo. Sucede sólo a través de la parodia. O bien no sucede: la serie de la mesa de los galanes consta de múltiples relatos donde los héroes fantasean con la ficción y la aventura sentados en la mesa del bar. Así en “El mundo ha vivido equivocado” como en “El día que cerraron El Cairo”]. Uno de los movimientos más característicos de su obra humorística será el encuentro entre el peligro potencial que representa el cuerpo femenino (el peligro de la mujer como sujeto deseante) y el intento siempre fallido de acceder a él. En la obra cómica, sin embargo, la mujer es ciertamente “domesticada”. Conducida hacia el espacio de lo cotidiano, como mero apéndice del héroe. Así sucede con Eulogia, la compañera de *Inodoro Pereyra*, cuya transformación de una mujer bonita en una mujer fea y gorda, es sólo un corolario de una transformación más radical: la de mujer que se ajusta y se adapta a la imagen estereotípica de la mujer argentina de clase media. Mujer del hogar, ama de casa, castradora, escasamente atractiva y un poco tonta también. Pero así sucedía también en *Boogie el aceitoso*, cuyas mujeres, atrapadas al comienzo en un doblegamiento total hacia el hombre [la mujer de “Reza una pequeña plegaria” (*Hortensia* n°

32, abril de 1973)] o bien en el espacio de un feminismo burdo [la mujer de “No puedo quitar mis ojos de tí” (Fontanarrosa 1999: 50)] que se define por “oposición a” [la mujer que se define en “oposición a” el hombre, en “oposición a” aquellas mujeres que son complacientes con los hombres, en “oposición a” el machismo, etc.]; van progresivamente a transformarse en mujeres más y más “domesticadas” de las que Boogie hace uso por el espacio de unos días o una noche. Por el contrario, nosotros hemos visto en *Best Seller* la exasperación de la mujer como desafío y amenaza en la figura de la embriagante Nargileh (su nombre no puede ser más significativo) que explota arrasando con el barco en el que el héroe se encontraba. Explosión de la que el mercenario, además, se salva como por milagro y no sin posteriores secuelas.

Profundamente político, sobre todo en sus producciones humorísticas, Fontanarrosa encuentra sus límites cuando se enfrenta con la “política” en el campo discursivo del “humor” que lleva ese nombre, cuyas características genéricas nos hacen situarlo mucho más en el modo que nosotros hemos denominado cómico. Son los límites de un género que no puede pensar “lo político” sino en términos de demandas de un sujeto que se identifica con el lector-espectador frente a una serie de individuos externos que digitan la política de la que aquél no participa. Lo constatábamos al repasar la serie de chistes agrupados en el libro *Fontanarrosa y la política* o las historietas del período *Clarín* de Inodoro Pereyra. Muchos más interesantes eran los abordajes al tema en la novela *El Área 18* donde la política, se superponía con el fútbol y la guerra [publicada en 1982, un año absolutamente determinado por el fracaso “real” en la Guerra de las Malvinas y por el fracaso “imaginario” de olvidar esa derrota a través de un triunfo futbolístico en el Mundial de Fútbol de 1982. Triunfo que, como sabemos, nunca sucedió] o en *Boogie el aceitoso*, que se torna más y más político, sobre todo a raíz de su incorporación en la revista mexicana *Proceso*.

Al repasar aquellos capítulos que encontraban a Boogie inmerso en la Guerra del Golfo Pérsico, observamos hasta qué punto Fontanarrosa era sensible a los cambios producidos en la política internacional, al destacar cómo en aquella saga no sólo no había humor propiamente dicho (se trataba más bien de una sucesión de chistes) sino tampoco violencia. El único chiste auténticamente humorístico se construía sobre la consigna pacifista “no más sangre por petróleo”. Sobre el tratamiento que el discurso periodístico había dado a la Guerra del Golfo, no se podía hacer humor, porque era en sí mismo, poco serio. Es por eso que afirmábamos que *Boogie el aceitoso* era la más política de todas las historietas de Fontanarrosa, dado que no sólo exploraba el imaginario cultural norteamericano, partiendo de la novela dura o *hardboiled*, sino que además lograba dar cuenta de a los cambios y mutaciones que en ese imaginario se iban produciendo a lo largo de las poco más de dos



décadas de trayectoria.

Por el contrario, en el resto de sus casi quinientos episodios, la violencia es omnipresente en *Boogie*. Por ello es además la más humorística de sus obras (exceptuando *Ultra* y *Los trenes matan a los autos*). No hay en Fontanarrosa, tratamiento cómico de la violencia, sólo humorístico. No la celebra ni la condena: se limita a señalarla, como cualquier buen humorista, como parte inherente de nuestro ser en el mundo, como parte inherente de la constitución de una cultura. Así sucedía también en las historietas unitarias analizadas en 4.3.2. En “La planicie de Yotoshawa” por ejemplo, la violencia es omnipresente y determina la marcha del mundo. Del mismo modo sucedía en la tercera serie de historietas: *Semblanzas deportivas*, donde el tratamiento dado al fútbol y el boxeo excluía todo sentimentalismo (se burlaba, ciertamente, de los sentimentalismos) para solazarse en la recreación de la violencia más burda.

Su contraparte, la obsesión por la construcción de una identidad siempre conflictiva, es el tema del último capítulo de la CUARTA PARTE. Allí hemos visto como en *Sperman, el hombre del sexo de hierro*, su última serie de historietas propiamente dicha, tanto como en aquella parábola que constituye *El área 18*, su segunda novela; aquellos elementos a través de los cuales se construyen las identidades nacionales son puestos entre paréntesis. En el segundo caso a través de una ficción que tiene por geografía un pequeño país africano donde la utilización del fútbol como factor unificador es llevada hasta el paroxismo. En el primer caso, a través de una parodia de las historietas de superhéroes, más específicamente de Superman, que vuelve a poner en el tapete aquél imaginario que Fontanarrosa había explorado con tanto detenimiento en *Boogie el aceitoso*: la constitución de la nación norteamericana, cuyo modelo imperialista había sido recientemente reactivado por Ronald Reagan [así lo vimos también, a través del análisis de “Han vuelto los días felices”, historieta unitaria publicada en el número 2 de la revista *Fierro* (octubre de 1984)]. En *Sperman*, se superponen la sexualidad y la política, poniendo en primer plano la dimensión específicamente política de la masculinidad estereotípica norteamericana. El sexo de hierro del superhéroe es en la historieta un asunto de estado, tanto como en la realidad lo son el cine de Hollywood, el “macho” *Mallboro* o la Coca-Cola, cuya botellita, símbolo fálico de la penetración de aquella cultura en el resto de las culturas occidentales (hoy en día en todas las culturas), reactivaba la potencia sexual perdida del superhéroe [también en “El mundo ha vivido equivocado”, según hemos visto, la conquista viril de la mujer perfecta, extranjera, era asimilada a una conquista nacional, en este caso argentina].

Pero donde el tema de la identidad nacional más ha sido puesto en primer plano, es en *Inodoro Pereyra*, la más prolífica historieta de nuestro autor. Hemos tenido ocasión de probar

como, en este caso, dicha asimilación identitaria era puesta en cuestión en los primeros años de la historieta (en su fase humorística), para reincorporar más adelante algunos de los elementos unificadores que la constituyen, transformando así a Inodoro en el paradigma del ciudadano argentino medio (en su fase cómica), demostrando así el papel que los discursos cómicos tienen en la constitución de los imaginarios identitarios. Lo hacen o bien identificando a su auditorio a través de elementos comunes investidos de cierta “coraza” emocional, tanto como en el señalamiento de ciertas carencias de las que la comunidad se siente parte también. Inodoro, en su fase cómica, construye un “nosotros los argentinos” que se diferencia de una serie de “otros”: los extranjeros (brasileños, norteamericanos, rusos), los representantes de ciertas clases sociales “altas” (aristócratas, oligarcas), de clase baja (las clases más populares, representadas por los indios), o de otras clases (intelectuales, militares, políticos).

Todas estas consideraciones entran en confrontación con la imagen autoral que Fontanarrosa ha construido para sí mismo a lo largo de los años. Aquella que ha primado en todas las reseñas y comentarios posteriores: la de un autor ingenuo, aunque inteligente, separado de los cenáculos intelectuales, al que sólo le interesa “contar chistes”. Ya hemos visto como en los últimos años de su vida y tras su muerte se ha privilegiado cada vez más al escritor por sobre el historietista, resaltando su “popularidad”, otorgándole el raro privilegio de ser aquél que conjuga literatura y fútbol, el barrio con la cultura de elite. Nosotros creemos haber demostrado que el humorista de los primeros años, no era ingenuo en absoluto. Y mucho menos el autor de la conferencia sobre las malas palabras o del cuento “Un nobel de provincias” (publicado de manera póstuma) analizado en 2.2.1.9 como una suerte de manifiesto de cierre de su obra. Hay en todas las historietas, cuentos y novelas, un proyecto bien definido, cuyas sinuosidades y vacilaciones se deben mucho más a la duración temporal de sus producciones, tanto como a la sorprendente cantidad de las mismas.

La obra de Fontanarrosa había tenido su emergencia en un momento crucial de la historia argentina. El país se había modernizado a gran velocidad en los años transcurridos desde 1955. La brecha generacional se había hecho más profunda. La modernización había impactado principalmente sobre los sectores medios, cuyo fácil acceso a la universidad y a las corrientes de pensamiento renovadoras (marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, existencialismo) habían encontrado gran repercusión entre los jóvenes provenientes de esos sectores.

La liberación femenina, y su rápida integración en el mundo del trabajo, en la vida cultural y económica y la difusión del rock y el hipismo (junto con otras formas de “espiritualización”

de la vida que coincidían en su rechazo integral al “sistema”) completaron el panorama en



La modernización había impactado principalmente sobre los sectores medios, cuyo fácil acceso a la universidad y a las corrientes de pensamiento renovadoras (marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, existencialismo) habían encontrado gran repercusión entre los jóvenes provenientes de esos sectores. [Satiricón, número 6, Abril de 1973]

una sociedad que hasta hacía muy poco tiempo se percibía a si misma como mayormente armoniosa e igualitaria, pese a las diferencias políticas entre sus miembros. Así sucede en este chiste publicado en algún momento de la década del setenta, del que no tenemos fecha precisa, que no resulta novedoso para el imaginario de una sociedad como la nuestra, que ya ha legitimado las diferencias sociales como inevitables. Resultaba sin embargo significativo para una época en el que esas diferencias comenzaban a ser percibidas.



Desde este momento fundacional y a lo largo de los años, Fontanarrosa podrá seguir explorando los márgenes y recovecos de una sociedad que ya no pudo verse nunca más como homogénea y que incluía en su propia heterogeneidad, todos los resabios de una cultura que raramente se ciñe a límites geográficos, como bien se ha demostrado a través de los ejemplos de Boogie o Sperman.

### 5.3 – Y la lengua se bifurca todavía más.

Retornamos así al comienzo de nuestra tesis, donde al realizar un repaso por las tres principales líneas teóricas empleadas (Escuela Francesa de Análisis del Discurso, Teoría de los Discursos Sociales, semiótica), y por algunas de sus herramientas más operativas, constatábamos la necesidad de pensar al lenguaje de los hombres como “imperfecto”. Esta misma imperfección, observábamos allí (así como la multiplicidad y singularidad de las

distintas lenguas), era incluso la condición de posibilidad del lenguaje de los hombres. Sólo desde esa imperfección, es decir, a partir de la constatación del carácter arbitrario, social e histórico de aquello que está bien y mal decir, de aquello que es y no es la regla en un determinado momento, de aquello que se considera “serio”, por lo tanto, sin posibilidad de ambigüedad o equívoco, es que podía entenderse la existencia de algo así como el humor y lo cómico.

El análisis del discurso, la Escuela Francesa de Análisis de Discurso, más específicamente, sobre todo a través de los trabajos del último Pêcheux, nos ha permitido una comprensión de la particularidad de los discursos irrisorios a través de las épocas como la que hasta ahora sólo había permitido el psicoanálisis, según hemos visto en el largo capítulo destinado a historizar las diferentes teorías sobre la risa que el hombre ha ido produciendo a lo largo de la historia [en 1.2]. La heterogeneidad con la que se constituye toda palabra dicha (o dibujada o escrita) al mismo tiempo que su carácter inherentemente social e histórico nos ha resultado fundamental para comprender por qué la risa siendo cultural e históricamente determinada, parece sin embargo, ser también universal y permanente. Por qué algunos chistes, gags y bromas, así como todo un sector del imaginario cultural de la especie, parece seguir sobreviviendo a las épocas. La única posible explicación es que la risa no es un mero accidente de nuestra forma de investir al mundo de sentido, sino uno de sus corolarios principales. Aquello que hemos denominado “lo irrisorio” descansa justamente sobre el hecho de que todo discurso es transformación de unos discursos anteriores, y que en esa serie de transformaciones siempre algo se pierde y algo se gana. Las nociones de “desfase” o “circulación no lineal del sentido” de la Teoría de los Discursos Sociales; así como la concepción peirceana del signo como “algo” que está en lugar de “algo” en un determinado aspecto o cualidad, han resultado fundamentales, por lo tanto, para arribar a esta conclusión.

Hemos insistido además, en diferenciar entre dos modos de lo discursivo a los que hemos denominado “lo cómico” y “lo humorístico”. Hemos demostrado cómo ambos modos son fundamentalmente diferentes en su manera de relacionarse tanto con las condiciones sociales de producción y reconocimiento; como con la posición que ocupa en ellos el sujeto de enunciación (y el co-enunciador al que este sujeto pre-determina); como en el alcance “político” de sus mecanismos irrisorios. Habría, por lo tanto, según nuestra hipótesis principal, en la obra de Fontanarrosa una tensión nunca del todo resuelta entre ambos modos, el peso de la cual se va trasladando hacia el primero a medida que pasan los años. Esta transformación (la más radical que ocurre en la obra del autor) parece estar específicamente determinada por el medio en que sus obras tienen lugar. Pero también, como parece demostrar el episodio de Boogie en el Golfo Pérsico, por una serie de

circunstancias socio-históricas que hacen mucho más compleja la construcción de un sujeto propiamente humorístico. En todo caso, hay que constatar que existen muy pocos programas de televisión, revistas o espacios destinados al humor específicamente humorísticos en la actualidad [con la única excepción mediáticamente relevante de la figura de Diego Capusotto en la televisión o de Gustavo Salas en historieta].

Hemos precisado –siguiendo a Freud– cómo el enunciador humorístico adopta una posición singular por la cual, reconociendo la adversidad del mundo que lo rodea, se sobrepone a las circunstancias a través de un rasgo de ingenio o al revés, a través de un comentario ingenioso exento del patetismo propio de la situación, señala todo aquello que en el universo de los hombres puede ser percibido como trauma: la muerte, lo absurdo de la realidad, la realidad misma, lo real. Esto ha sido patente en historietas como “Las arenas de Iwo Jima”, “Han vuelto los días felices” (que hemos comentado en 3.3.3) o “La planicie de Yothosawa”; así como en gran parte de aquellas que componen las series *Semblanzas deportivas* o *Sperman, el hombre del sexo de hierro*. Más que evidente toda vez que se trata de la muerte, la violencia o cualquier otra tragedia de índole afectiva, el humor también puede construirse, como hemos visto, sobre otra clase de traumas, como pueden ser el fracaso de la razón o del lenguaje por dar cuenta de lo real, tal y como sucede en el humor absurdo y el *non-sense*. Es el tipo de humor que Fontanarrosa explotará decisivamente en *Ultra*.

En lo cómico, por su parte, lo que se produciría sería la situación inversa dado que ese yo se mostraría más bien sumiso a esa realidad dejándose conducir por ella y denunciando todo lo que no entra en su horizonte de expectativas. Se trata del milenarismo espíritu del *castigat ridendo mores* de la Comedia del Arte que se fundaba sobre una posición evidentemente moral. Lo cual no implica, por supuesto, que lo cómico haya de ser necesariamente resignado y conservador. La gran diferencia radica en que en este caso sí existe una posición tomada “en serio” desde la cual el autor puede permitirse producir la gracia. En algún sentido podría decirse que lo cómico es aún más serio que el discurso serio mismo, dado que se construye sobre un terreno sólido que se vuelve más sólido aún a medida que se tuercen las cosas.

A diferencia del sujeto cómico, el humorístico se presenta como inabordable, inaprehensible, como aquél de quien nunca se saben, en verdad, sus intenciones. Mientras que lo cómico funda el universo de representaciones con los que construimos la realidad como universo de sentidos, lo humorístico, a la inversa, lo desmonta.

Así sucede, por ejemplo, en el caso paradigmático de Inodoro Pereyra. Hemos señalado en 3.2 cómo en el pasaje de “la gauchesca” a “lo gauchesco”, ese otro social que es el gaucho

va transformándose paulatinamente en emblema de nuestra identidad, es decir de aquello que nos configura como parte de lo mismo. Del mismo modo, también Inodoro Pereyra realiza este trasvasamiento desde aquella figura indefinible que se oponía a toda nominalización hacia ese personaje con el que podríamos identificarnos como “argentinos comunes”. Ya no podrá ser el “renegado”, el “perseguido”, el “héroe”, será por lo tanto el chanta, el vivo, el “antihéroe”. Con su pasaje a *Clarín* el personaje se estabiliza: ya no viaja, no tiene aventuras, no busca el amor de otras mujeres. Apenas abandona las inmediaciones de su tapera. Ya no “actúa”, opina. Ocupa una temporalidad sin tiempo, que admite las características y las figuras ancladas en el siglo XIX admitiendo a la vez comentarios de la actualidad circundante [Así sucede de manera explícita en “Como café de turco” (*Clarín*, 16 de enero de 1980; Fontanarrosa 1998: 271, ver 2.5.1) o en los episodios sin título publicados en ocasión del Mundial 78 [Ver 3.5.1]. Especialmente el episodio del 21 de junio de 1978 donde Inodoro alcanza el clímax del fervor patriótico:

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

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

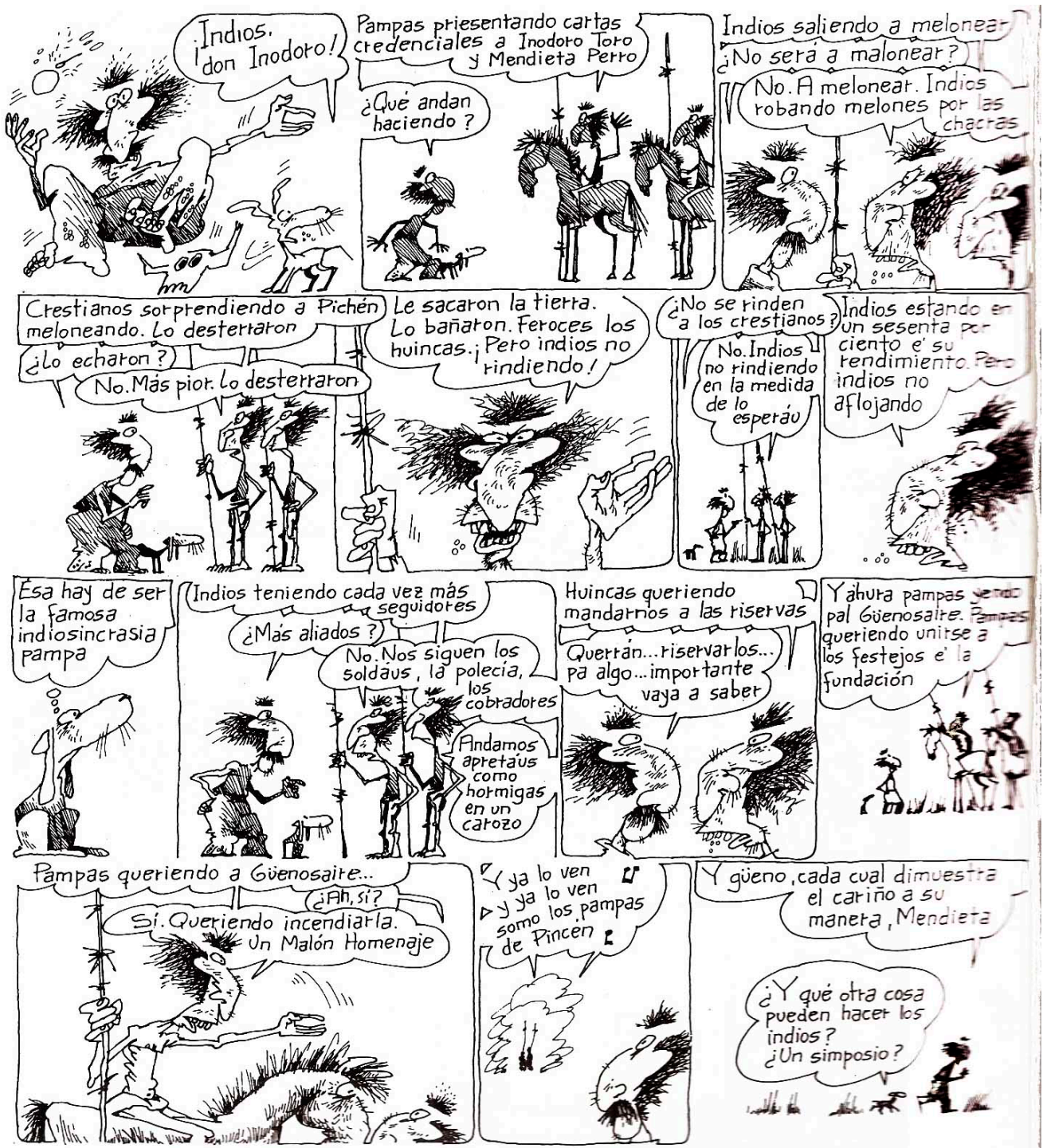
Una transformación más ha de producirse en la historieta a lo largo de los años cuando el trasfondo contemporáneo de sus páginas se vuelva menos y menos determinante (como lo era en un principio) y en cambio lo que predomine sea el juego estructural “puro”. Como si pasáramos de la pura parodia (a través de sucesión de citas con y sin alteración) al puro encadenamiento de gags verbales (a través de sucesión de dislocamientos y equívocos de ciertas denominaciones léxicas que actúan a la manera de eslabones). En “Como hormigas en un carozo” (Fontanarrosa 1998) todavía en una etapa intermedia del personaje asistimos ya a este juego en el que Fontanarrosa es un experto:

“Indios saliendo a **melonear**” Inodoro: “¿No será a **malonear**?” Pampa: “No. A **melonear**. Indios robando melones por las chacras. Crestianos sorprendiendo a Pichén meloneando. Lo **desterraron**”. Inodoro: “¿Lo echaron?” Pampa: “No. Más pior. Lo **desterraron**. Le sacaron la tierra. Lo bañaron. Feroces los huincas. Pero Indios no **rindiendo**”. Inodoro: “¿No se rinden a los cristianos?”. Pampa: “No. Indios no **rindiendo** en la medida de



lo esperáu. Indios estando en un sesenta por ciento e' su rendimiento. Pero indios no aflojando".

En el intermedio, sin embargo, como hemos visto. Inodoro alcanza su especificidad cómica a través de un discurso que no se priva de emitir opiniones sobre la realidad circundante.





Habrán muchos otros ejemplos de lo mismo. Lo importante aquí es que en la imaginación de sus lectores esto no defrauda. Al revés, éste es el Inodoro que todo el mundo recuerda y el Fontanarrosa al que se le han rendido homenajes. La opinión del autor no escandaliza ni distancia. Carece de la implacabilidad a las que nos había acostumbrado, por ejemplo, *Boogie el aceitoso* o que todavía tendrán las historias de *Semblanzas deportivas*. Incluso el mismo Boogie envejece, y aunque la historieta conservará siempre, hasta el último número, la violencia que la caracteriza, también allí se inmiscuirá la opinión del autor, también allí habrá tiempo para que se nos digan algunas cosas en serio.

El pasaje de lo humorístico a lo cómico en la obra de Fontanarrosa es también entonces la diferencia entre la construcción de una imagen de autor del que no-se-sabe-bien qué es lo que en el fondo quiere decir hacia otro tipo de autor de rasgos bastante definidos, del que caben esperar reflexiones socialmente comprometidas con la realidad de su tiempo, pero dichas en tono de comedia.

Es por eso que podemos afirmar que los mejores momentos de la carrera de Fontanarrosa estarán ya prefigurados en esos dos grandes textos que son el libro de relatos *Los trenes matan a los autos* y la historieta *Ultra*. En ambos subyace el germen de lo que para nosotros constituye la clave central de lectura de toda su obra humorística: la de la dimensión más radical de la imaginación como amenaza y destrucción de la cultura.

Al poner en consideración los estudios y la historia del noveno arte en el capítulo 2.1.1 apuntábamos como era posible observar en este lenguaje que a la par del cine y la televisión ha capturado los sueños, pesadillas y esperanzas de los hombres del siglo pasado, dado su carácter híbrido, un movimiento doble y nunca resuelto que dejaba lugar a todas las potencialidades de la fantasía más extravagante, sólo para intentar, en el mismo gesto, domesticarla y volverla a capturar. Es el mismo movimiento, decíamos allí, que el que produce la literatura para niños (y toda la cultura a ellos dedicada) y es el mismo gesto a fin de cuentas también de las culturas llamadas populares, toda vez que se dirige a unos sujetos que dada su condición de subalternidad, tienen negado el acceso a la palabra: siempre es otro el que habla por ellos, a través de ellos, en su defensa o por su propio bien.

Retornamos una vez más, entonces, a las que constituyeron nuestras nociones principales: los conceptos de “transformación” y “supervivencia”, los de “cultura” e “imaginación radical”, que se han ido entrelazado a lo largo de este trabajo con una cierta idea del sujeto humorístico moderno, como aquél capaz de reírse de sus propias imposibilidades, renunciando al hacerlo a cualquier punto de predeterminación y anclaje. Esa, creo yo, es la auténtica risa filosófica. La que subyace tras la producción de todo sentido auténticamente

nuevo.





En *Ultra* subyace el germen de lo que para nosotros constituye la clave central de lectura de toda la obra

humorística de Fontanarrosa: la de la dimensión más radical de la imaginación como amenaza y destrucción de la cultura.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

### 1- BIBLIOGRAFÍA SOBRE SEMIÓTICA Y ANÁLISIS DEL DISCURSO.

- A.A.V.V. 2010. *Actas del VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica "Cartografía de Investigaciones Semióticas"*. Misiones: Asociación Argentina de Semiótica.
- AGAMBEN, Giorgio. 2011. "¿Qué es un dispositivo?" En *Sociológica*, año 26, n° 73, mayo-agosto de 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG, Pierrot, Anne. 2001. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- AMOSSY, Ruth (Dir.). 1999. *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*. Laussane-París: Delachaux et Niestlé.
- ANGENOT, Marc. 2010. *El discurso social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- ANSART, Pierre. 1989. "Marx y la teoría del imaginario social" en *El imaginario social*. Buenos Aires: Altamira.
- ARFUCH, Leonor. 2010. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARNOUX, Elvira. 1990. *Curso completo de semiología y análisis del discurso IV*. Buenos Aires: Ediciones Cursos Universitarios.
- ARRIVÉ, Michel. 1982. "La sémiotique littéraire". En Coquet, J. C., et al., *Sémiotique: L'école de Paris*. Paris: Hachette.
- AUMONT, Jacques. 1992. *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland. 1983. *El grano de la voz*. México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, Emile. [1974] 2002. *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, Emile. [1971] 1997. *Problemas de Lingüística General I*. México: Siglo XXI.
- BERMÚDEZ, Nicolás. 2011. "La cuestión de la enunciación en el marco de los estudios del discurso. Diálogos y diferencias entre la escuela francesa y la escuela de Antoine Culioli". En *Lenguaje. Revista de la Escuela de Ciencias del Lenguaje de la Universidad del Valle*, número 39, 2011.  
[Versión online en  
<http://revistalenguaje.univalle.edu.co/index.php?seccion=REVISTA&revista=39-1&articulo=435>]
- BERMÚDEZ, Nicolás. 2008. "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros". En *Estudios Semióticos*. Número 4, São Paulo, 2008.  
[<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>].
- BUYSSENS, Eric. 1943. *Les Langages et le discours: essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*. Bruselas: Office de publicité.
- CHARAUDEAU, Patrick. 2006. *El discurso político*. San Pablo: Contexto.

- CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique. 2005. *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- COURTINE, Jean-Jacques. 1981. “Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens)”. En *Langages*, n° 62, junio de 1981. [Traducción online en <http://www.magarinos.com.ar/courtine.htm>]
- CULIOLI, Antoine. 2010. *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- CULIOLI, Antoine. 1968. “La formalisation en linguistique”. En *Cahiers pour l'analyse*, n° 9, verano de 1968. [Versión online en <http://cahiers.kingston.ac.uk/vol09/cpa9.7.culioli.html>]
- DUBOIS, Jean. 1978. Introducción al “Analyse linguistique du discours jaurésien” de Geneviève Chauveau. En *Langages*, n° 52, diciembre de 1978.
- DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie. 1998. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife.
- ECO, Umberto. 2008. *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. 1999. *Kant y el ornitorrico*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. 1994. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- ECO, Umberto. 1976. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- FABBRI, Paolo. 2013. “Los semiólogos somos como cazadores furtivos”. En [<http://informachica.wordpress.com/2013/02/03/paolo-fabbri/>, febrero 3, 2013].
- FABBRI, Paolo. 2001. *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa.
- FABBRI, Paolo. 1998. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- FOUCAULT, Michel. 2009. *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel. [1970] 2005. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- FOUCAULT, Michel. [1969] 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel. [1969, 1979] 1999. “¿Qué es un autor?”. En *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel. [1966] 1998. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel. 1996. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- FOUCAULT, Michel. [1975] 1989. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel. [1977] 1985. *Saber y verdad*. Madrid: La piqueta.
- GENETTE, Gerard. [1981] 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GINZBURG, Carlo. [1986] 1989. *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.
- GLOZMAN, Mara Ruth y MONTEIRO, Ana Soledad. 2010. “Lecturas de nunca acabar: consideraciones sobre la noción de Interdiscurso en la obra de Michel Pêcheux”. En *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras, linguística e suas interfaces*, n° 40, pp. 75-96.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1966. *Semantique structurale*. Paris: Larousse. [Traducción: 1987. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos]
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1970. *Du sens*. Paris: Larousse. [Traducción: 1973. En torno al sentido. Madrid: Fragua]

- GRIZE, Jean-Blaise. 1996. *Logique naturelle & Communications*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GRIZE, Jean-Blaise. 1990. *Logique et langage*. Paris: Ophrys.
- GRÜNER, Eduardo. 2001. *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HARRIS, Zelig. 1957. "Co-ocurrence and transformation in linguistic structure" en *Language*, n° 33.
- HJEMSLEV, Louis. [1943] 1971. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- INDURSKY, Freda. 2011. "A memória na cena do discurso". En Indursky, Freda, Mittmann, Solange y Leandro Ferrerira, María Cristina (Ed.) *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas: Mercado de Letras.
- JAKOBSON, Roman, 1988. "Ojeada al desarrollo de la semiología". En *El marco del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JAKOBSON, Roman. 1975. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral.
- KRESS, Gunther y VAN LEEUWEN, Theo. 2001. *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres: Arnold.
- KRESS, Gunther, LEITE-GARCÍA, Regina y VAN LEEUWEN, Theo. 2000. "Semiótica discursiva". En *El discurso como estructura y proceso*, editado por Teun A. Van Dijk. Barcelona: Gedisa.
- LACLAU, Ernesto. 2010. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LEVI-STRAUSS, Claude. [1964] 1982. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LEVI-STRAUSS, Claude. [1971] 2006. *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LOTMAN, Yuri. 1993. *Consideraciones sobre la tipología de las culturas*. Valencia: Episteme/Eutopías.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2010. "Campo discursivo". En *12 conceitos para a análise do discurso*. San Pablo: Parábola.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2009. "Auteur et image d'auteur en analyse du discours". En *Argumentation et Analyse du Discours* [[http:// aad.revues.org/660](http://aad.revues.org/660)].
- MAINGUENEAU, Dominique. 2006. *Discurso literário*. San Pablo: Contexto.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2002. "Problèmes d'ethos". En *Pratiques*, 113/114.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1984. *Géneses du discours*. Bruselas: Mardaga.
- METZ, Christian. 1993. "La enunciación impersonal o la perspectiva del filme (al margen de los trabajos recientes sobre la enunciación en el cine)". En: *Semiosis 30-31*. [Versión online <http://hdl.handle.net/123456789/6586> Acceso: 1/8/2010]
- NAVARRO, Desiderio. 2005. "La respuesta de la Escuela de Tartu a Bajtín y un escandaloso silenciamiento de la ciencia occidental". En *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*, noviembre de 2005. [[http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre6/respuesta.htm#\\*](http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre6/respuesta.htm#*)]
- NÖTH, Winfried. 1990. *Handbook of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- PÊCHEUX, Michel. 2011. "Metáfora e discurso". En *Análise de discurso: Michel Pêcheux*. Campinas: Pontes.
- PÊCHEUX, Michel. [1983] 1990a. "Le discours: structure ou événement?". En *L'inquiétude du discours*.

Paris: des Cendres, 1990.

PÊCHEUX, Michel. [1983] 1990b. "Lecture et mémoire: projet de recherche". En *L'inquietude du discours*. Paris: des Cendres, 1990.

PÊCHEUX, Michel. [1975] 1990. *Les vérités de la palice. Linguistique, sémantique, philosophie*, 1a ed. 1975. En *L'inquietude du discours*. Paris: des Cendres.

PÊCHEUX, Michelle. [1975] 1978. *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.

PÊCHEUX, Michel y FUCHS, Catherine. 1975. "Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours". *Langages* N° 37, 1975. pp. 7-80. [Traducción en castellano: 1978. "Actualizaciones y perspectivas a propósito del análisis automático del discurso". En *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos].

PÊCHEUX, Michelle y GADET, Françoise. 1984. *La lengua de nunca acabar*. México: Fondo de Cultura Económica.

PEETERS, Hugues y CHARLIER, Philippe. 1999. "Introduction. Contributions à une théorie du dispositif". En *Hermès. Le dispositif entre usage et concept*, n° 25, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. 1977. *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Ch. S. Hardwick (ed.). Bloomington y Londres: Indiana University Press.

PEIRCE, Charles Sanders. 1931-58. *Collected Papers*. Vols. 1-6 ed. Hartshorne, Charles, and Weiss, Paul; vols. 7-8 ed. Burks, Arthur W. Cambridge: Harvard University Press.

PONS, Alain. 1979. "Les langues imaginaires dans les utopies de l'age classique". En *Critique*, n° 387-388, 1979.

PRIETO, Luis. 1967. *Mensajes y señales*. Barcelona: Seix Barral.

REDONDO, Ignacio. 2006. *La comunicación en Charles Sanders Peirce. Análisis de sus textos fundamentales*. Pamplona: Universidad de Navarra.

REY, Alain. 1976. *Théories du signe et du sens*. Vol. 2. París: Klincksieck.

REY, Alain. 1973. *Théories du signe et du sens*. Vol. 1. París: Klincksieck.

RIFFATERRE, Michael. 1980. "La trace de l'intertexte". En *La Pensée*, octubre de 1980.

ROSA, Nicolás. 1978. *Léxico de lingüística y semiología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

ROSSI-LANDI, Ferruccio. 1970. *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas: Monte Avila.

(DE) SAUSSURE, Ferdinand. [1916] 1989. *Curso de lingüística general*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 2009. *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 2006. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.

SCHANK, Roger C. y ABELSON R. 1977. *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. New York: Wiley.

SCHAPIRO, Meyer. 1982. "Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques". En *Style, artiste et société*. París: Gallimard.

SEBEOK, Thomas A. y Umiker-Sebeok, Jean. 1976. *Speech Surrogates: Drum and Whistle Systems*. La Haya: Mouton.

SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo. 2004. *Perón o muerte*. Buenos Aires: Eudeba.

- SINGER, Milton. 1984. *Man's Glassy Essence: Explorations in Semiotic Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- STAVRAKAKIS, Yannis. 2010. *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría, política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- STEIMBERG, Oscar. 2013a. *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- STEIMBERG, Oscar. 2003. "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros". En *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 1, diciembre de 2003.
- [<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=49&idn=1&arch=1>].
- STÉPHANE, R. (Ed.). 1995. *Langage et sciences humaines: propos croisés. Actes du colloque: "Langues et langages" en hommage à Antoine Culioli*. Berna-Paris: Peter Lang.
- TRAVERSA, Oscar. 1995. "Carmen, la de las transposiciones". En Revista *La piel de la obra*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, USA.
- TRAVERSA, Oscar. 1993. "Prólogo a la primera edición de Semiótica de los medios masivos" En VAN DIJK, Teun A. 1985. "Introduction: Discourse Analysis as a New Cross-Discipline" En *Handbook in discourse analysis. Disciplines of discourse*. Vol. 1. Nueva York: Academic Press.
- VAN LEEUWEN, Theo. 2005. *Introducing social semiotics*. Nueva York y Londres: Routledge.
- VÁZQUEZ VILLANUEVA, Graciana. 2012. Los constructores de herramientas Ford/Verón: una cartografía para el análisis de los discursos. En Vázquez Villanueva, G y Laura Siri (dir), *Casos Concretos. Comunicación, información y cultura en el Siglo XXI*. Buenos Aires: La Crujía.
- VÁZQUEZ VILLANUEVA, Graciana. 2006. *Revolución y Discurso – Un portavoz para la integración hispanoamericana - Bernardo Monteagudo 1809-1825*. Buenos Aires: La Isla de la Luna.
- VERÓN, Eliseo. 2013. *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- VERÓN, Eliseo. 2007. "La televisión, ese fenómeno «masivo» que conocimos, está condenada a desaparecer". En *MEDIAMERICA. Semiotica e analisi dei media a America Latina*. Torino, Italia: Cartman Edizioni. [Versión online en [http://interfacesypantallas.files.wordpress.com/2009/06/mediamerica-entrevista\\_veron.pdf](http://interfacesypantallas.files.wordpress.com/2009/06/mediamerica-entrevista_veron.pdf)]
- VERÓN, Eliseo. 2004. *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, Eliseo. 1996. *Conducta, estructura, comunicación. Escritos teóricos 1959-1973*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- VERÓN, Eliseo. 1989. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*.
- VINELLI, Elena. 2009. "Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna". En *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata, mayo de 2009. [Versión online en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17520>]
- ŽIŽEK, Slavoj. 2010. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- ŽIŽEK, Slavok. 2003. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.



- ŽIŽEK, Slavoj. 1994. "Identity and its Vicissitudes: Hegel's Logics of Essence as a Theory of Ideology". En Laclau, Ernesto. *The Making of Political Identities*. Londres: Verso.
- ZOPPI FONTANA, Mónica. 2013. "Análisis del Discurso en Brasil: Teoría y Práctica". En *Signo y Seña*, N° 24, diciembre de 2013, pp. 3-9. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

## 2- BIBLIOGRAFÍA SOBRE HUMOR E HISTORIETA.

- A.A.V.V. 2011, 2012, 2013. *Pensar con humor. Publicación del festival pensar con humor*. Córdoba: Agencia Córdoba Cultura.
- ARISTÓTELES. 2005. *Retórica*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. 1998. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- ARISTÓTELES. 1993. *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos.
- ATTARDO, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humor*. Mouton de Gruyter: New York.
- ATTARDO, Salvatore. 2011. "Humor" en Zienkowsky, Jan; Ola Östman, Jan y Verschueren, Jef. *Discursive Pragmatics*. John Benjamin Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia.
- AUBOUIN, Elie. 1948. *Technique et psychologie du comique*. Marseilles: OFEP .
- BAJTIN, Michail. [1965] 2003. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BAJTIN, Michail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BALDENSPERGER, Fernand. 1899. *Gotfried Keller. Sa vie et ses œuvres*. Paris: Hachette.
- BARBIERI, Daniele. 1993. *Los lenguajes del comic*. Barcelona: Paidós.
- BATESON, Gregory. 1972. "A theory of play and fantasy". En *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine. [Traducción: 1998. "Una teoría del juego y la fantasía". En *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen]
- BATESON, Gregory. 1953. "The position of humor in human communication". En H. Von Foerster, H. (ed.), *Cybernetics*. New York: Josiah Macy, Jr. Foundation.
- BAUDELAIRE, Charles. 1988. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- BAUDELAIRE, Charles. 1855. "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques". En *Le Portefeuille*, 8 de julio de 1855. [Versión online en [http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu\\_27.pdf](http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf)] [Traducción: 1988. "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas". En *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.]
- BEATTIE, James. 1779. "Essay on Laughter and Ludicrous Composition" En *Essays*, 3rd ed., London.
- BERGER, Peter. 1998. *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- BERGLER, Edmund. 1956. *Laughter and the sense of Humor*. New York: Intercontinental Medical Book.
- BERGSON, Henry. [1900, 1924] 2002. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Éditions Alcan. [Versión online en

- [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/Bergson\\_le\\_rire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf)] [Traducción al castellano: 2011. *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Ediciones Godot.]
- BERNARDEZ, Jorge y ROTTMAN, Diego. 1997. *Ni yanquis ni marxistas: humoristas*. Buenos Aires : Editorial Belgrano. [Versión online en <http://www.vidadeaverchenko.com.ar/>].
- BINETTI, María José. 2003. “El concepto kierkegaardiano de ironía”. En *Acta Philosophica*, vol. 12, fasc. 2, 197-218.
- BLAUSTEIN, Eduardo y ZUBIETA, Martín. 1998. *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- BRECCIA, Alberto. 1994. “Un tal Breccia” [Entrevista de Osvaldo Aguirre]. En *Primer Plano, Suplemento Cultural de Página/12*, 23 de enero de 1994, 2-3.
- BRECCIA, Alberto. 2004. “Reportaje al maestro Breccia” por Terrile H. y Miñones D. en *Rebote* N° 1, septiembre de 2004.
- BUBNOVA, Tatiana. 2009. “La filosofía de la risa: M.M. Bajtin”. En Parrilla Sotomayor, Eduardo. *Ironizar, parodiar, satirizar. Estudios sobre el humor y la risa en la lengua, la literatura y la cultura*. México: Ediciones Eón.
- BURKART, Mara Elisa. 2007a. “La oposición de la revista Hum® a la política económica de la dictadura militar (1978-1979)” En *Intersticios Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*. Vol. 1, n° 2, junio 2007, 1-9.
- BURKART, Mara Elisa. 2007b. “La prensa de humor político en Argentina. De *El Mosquito* a *Tía Vicenta*” En *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol. 1, n° 15, julio-septiembre de 2007.
- BURTON, ROBERT. 1683. *The Anatomy of Melancholy, What it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostickes and severall cure of it... Philosophically, medicinally, historically opened and cut up by Democritus junior*. Londres: Hen. Crips & Lodo Lloyd. [Versión online en <http://www.gutenberg.org/files/10800/10800-h/10800-h.htm>] [Traducción: 2006. *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza]
- BURUCUA, Emilio. 2007. *La imagen y la risa. Las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Cáceres : Editorial Periférica.
- BURUCÚA, Emilio. 2001. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –Siglos XV a XVII*. Madrid: Miño y Dávila Editores.
- CASCIOLI, Andrés. 2005. *La revista Humor y la dictadura*. Buenos Aires: Ediciones Musimundo.
- CICERON. 2004. *El orador*. Madrid: Alianza.
- CICERON. 1881. *Oeuvres complètes*. París: Firmin Didot.
- CHARAUDEAU, Patrick. 1972. “Quelques procedes linguistiques de l'humour”. En *Langues modernes*, n° 3, 63-73.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. [1938] 1964. “Humor” En *The Spice of Life and Other Essays*. Beaconsfield: Darwen Finlayson.
- CURTIUS, Ernst Robert. 1998. “Bromas y veras en la literatura medieval”. En *Literatura Europea y*

- Edad Media Latina*, vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica.
- DEFOREST, Tim. 2004. *Storytelling in the Pulp, Comics and Radio. How Technology Changed Popular Fiction in America*. Jefferson: McFarland.
- DE SANTIS, Pablo. 1998. *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós.
- DÍAZ, Hernán M. 2012. *Cómo se dice el humor*. Buenos Aires: La isla de la luna.
- DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand. [1972] 2011. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. México: Siglo XXI.
- ECO, Umberto. 2012. *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Debolsillo.
- ECO, Umberto. 2003. “Geografía imperfecta del Corto Maltés”. En Pratt, Hugo. *Corto Maltés*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta.
- ECO, Umberto. 1998. *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. 1986. “Lo cómico y la regla” en *La estrategia de la ilusión*. Editorial Lumen: Barcelona.
- EISNER, Will. 1989. *Quadrinhos e arte sequencial*. San Pablo: Martins Fontes.
- ESCARPIT, Robert. 1960. *L'humour*. Paris: Presses Universitaires de France. [Traducción: 1962. *El Humor*, Buenos Aires, Eudeba].
- FLORES, Ana B (Dir.). 2010. *Diccionario Crítico de Términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- FLORES, Ana B. 2007. *Políticas del humor*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- FORABOSCO, Giovannantonio. 1992. “Cognitive aspects of the humor process: the concept of incongruity”. En *HUMOR - International Journal of Humor Research*, n° 5, 45-68.
- FRANCO, Edgar Silveira. 2004. *Hqtrónicas: do suporte papel à rede Internet*. São Paulo: Annablume: Fapesp.
- FREUD, Sigmund. [1905] 1990. *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras Completas, Tomo VIII*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- FREUD, Sigmund. [1927] 1991. “El humor” en *Obras Completas, Tomo XXI*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- GOCIOL, Judith y GUTIÉRREZ, José María. 2012. *La historieta salvaje*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- HAZLITT, William. 1907. “On wit and humour”. En *Lectures on the English comic writers*. Londres: Oxford University Press.
- HEMPELMANN, Christian F. 2007. “The Laughter of the 1962 Tanganyika Laughter Epidemic”. En *HUMOR - International Journal of Humor Research*, n° 20, 49–71.
- HIPÓCRATES. 1962. *Opera omnia*. Amsterdam: E. Littré.
- HOBBS, Thomas. [1651] 1983. *Leviatán*. Madrid: Editora Nacional.
- HUIZINGA, Joan. [1939] 2007. *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- JANKO, Richard. 1984. *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley-Los Angeles: University of California.

- JAUSS, Hans Robert. [1977] 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Alfaguara.
- KEITH-SPIEGEL, Patricia. 1972. "Early conception of humor: varieties and issues". En Goldstein and McGhee (eds.). 1972: 3-39.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1981. "Les usages comiques de l'analogie". En *Folia Linguistica*, n° 15.
- KIERKEEGARD, Sören. 2011. *Post Scriptum: no científico y definitivo a migajas filosóficas*. Salamanca: Sigueme.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz. 2006. *Saturno y la melancolía*. Alianza: Madrid.
- MAGNUSSEN, A. y CHRISTIANSEN, H.C. 2000. *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press/University of Copenhagen.
- MASOTTA, Oscar. 1970. *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- MASOTTA, Oscar. 1967. "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo". En *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires: Jorge Alvarez.
- MATALLANA, ANDREA. 1999. *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires: Libros del Rojas/Eudeba.
- MCGHEE, Paul E. 1979. *Humor: Its Origin and Development*. San Francisco: Freeman.
- MINOIS, Georges. 2000. *Histoire du rire et de la dérision*. París: Fayard.
- MOLITERNI, Claude; MELLOTT, Philippe; TURPIN, Laurent; DENNI, Michel y MICHEL-SZELECHOWSKA, Nathalie. 2003. *Encyclopédie de la bande dessinée internationale*. París: Omnibus.
- MORIN, VIOLETTE. 1966. "L'histoire drole". En *Communications*. 8. 102-119.
- MORREAL, John. 2013. "Philosophy of Humor". En Zalta, Edward N. 2013. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition), Stanford: Stanford University.  
[<http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/humor/>]
- MORREAL, John. 1987. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Nueva York: State University of New York.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. 1974. *Le comique du discours*. Bruxelles: Editions de l'Universite de Bruxelles.
- PADUANO, Guido y D'ANGELI, Concetta. 2001. *Lo cómico*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- PALACIOS, Cristian. En prensa a. "Notas sobre el humor, lo cómico y los imaginarios nacionales." En Vázquez Villanueva, Graciana; Burello, Marcelo y Nicolás Bermúdez ed. *Imaginario y nación: episodios, discursos, conceptos*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- PALACIOS, Cristian. En prensa b. "Le rôle du risible dans la construction des identités nationales latino-américaines." En *Identités sociopolitiques en conflit*. París, Francia: Universidad Paris-Est Créteil.
- PALACIOS, Cristian. 2014. "1001 libros que hay que leer antes de crecer". En *En Réplica. Revista de artes escénicas y cultura infanto-juvenil*. Año 2, no. 3.

- PALACIOS, Cristian. 2013a. "Una Cultura sin Atributos." En *Artículos del IV Congreso Argentino de Cultura* [Versión online en <http://www.congresodecultura.gob.ar/articulos/>]
- PALACIOS, Cristian. 2013c. "Algunos alcances de la perspectiva multimodal para el estudio del humor y lo cómico." En *Revista Signo & Señal* N° 23. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- PALACIOS, Cristian. 2013d. "Algunos abordajes al fenómeno de la risa en las artes." En *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Internacional.
- PALACIOS, Cristian. 2012a. "Desfasajes. Entre la historieta y la política." En *La Trama de la Comunicación. Anuario del departamento de Ciencias de la Comunicación*. Vol. 16. Años 2011/2012. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- PALACIOS, Cristian. 2012b. "Ethos cómico y Ethos humorístico" En *Actas del V Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. 27 de noviembre a 1 de diciembre. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- PALACIOS, Cristian. 2012d. "La invención de Breccia". En *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata: Universidad de La Plata.
- PALACIOS, Cristian. 2011a. "Para volver a leer al Pato Donald." En *Actas del I Foro Nacional de Investigación en Teatro para Niños: Cultura, Infancia y Sociedad*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- PALACIOS, Cristian. 2011b. "Las estrategias del humor político en la televisión argentina contemporánea". En *Actas del I Congreso Internacional de Discurso y Medios*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- PALACIOS, Cristian. 2011c. "La búsqueda de la lengua imperfecta." En *Actas de las I Jornadas Temáticas de Literatura Argentina Contemporánea: El Humor en la Literatura Argentina*. Mendoza: UNCuyo.
- PALACIOS, Cristian. 2011d. "Hacia una caracterización de los discursos cómicos y humorísticos." En *Actas del V Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y II Jornadas Internacionales de Discurso e Interdisciplina*. Villa María, Córdoba: Universidad Nacional de Villa María.
- PALACIOS, Cristian. 2011e. "Un caso particular de la comprensión. Sobre un aspecto teórico del análisis del discurso a partir de una teoría de lo irrisorio". En *Actas de las I Jornadas de Jóvenes Lingüistas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- PALACIOS, Cristian. 2011f. "Teatro y archivo histórico: una experiencia escénica en los límites de lo irrepresentable". En *Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Ampliación del campo de los derechos humanos*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- PALACIOS, Cristian. 2011g. "Teatro y literatura". En *Actas de las III Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral de la AINCRIT*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- PALACIOS, Cristian. 2010a. "La Argentina de Tato: Un manual discursivo de la televisión argentina de los noventa". En *Cuadernos del Sur Letras*, N° 40. Pp. 175-188. Bahía Blanca: Departamento de

Humanidades de la UNS.

PALACIOS, Cristian. 2010b. "La única realidad es la realidad. La proyección de la historia en los monólogos de Tato Bores". En Vázquez Villanueva, Graciana comp. *Memorias del Bicentenario: discursos e ideologías*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

PALACIOS, Cristian. 2010d. "Para una lectura teatral de Walter Benjamin". En *Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Recordando a Walter Benjamin*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

PALACIOS, Cristian. 2010e. "Desfasaje: formas de circulación del Eternauta de Oesterheld-Breccia". En *Actas del VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica "Cartografía de Investigaciones Semióticas"*. Misiones: Asociación Argentina de Semiótica.

PERRIN, Laurent. 1993. "Opinion et lieu commun dans l'ironie" en Plantin, Christian (ed.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*. Lyons: Editions Kimé, pp. 301-311 [Traducción: 2002. "Opinión y lugar común en la ironía" Traducción de Nicolás Bermúdez para la cátedra de Lingüística Interdisciplinaria de la Universidad de Buenos Aires].

PIDDINGTON, Ralph. 1933. *The Psychology of Laughter: A Study in Social Adaptation*. London: Figurehead. [Traducción: 1995. *La psicología de la risa*. Buenos Aires: Leviatán.]

PIRANDELLO, Luigi. [1908] 1994. *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.

PLATON. 2002. *Diálogos*. Vol. 5 y 6. Madrid: Gredos.

PLATON. 1995. *República*. Madrid: Gredos.

Platón. Leyes.

POLLOCK, Jonathan. 2003. *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós.

POSSENTI, Sírio. 2010. *Humor, língua e discurso*. San Pablo: Contexto.

QUINTILIANO. 1881. *Oeuvres complètes*. París: Firmin Didot.

RANKIN, A. M. y PHILIP, P. J. 1963. "An epidemic of Laughing in the Bukoba District of Tanganyika". En *The Central African Journal of Medicine*, nº 9, 167-170.

RASKIN, Victor. 1985. *Semantic mechanisms of humor*. Holanda: D. Reidel Publishing Company.

REGGIANI, Federico. 2010. "¿Quién «dice» una historieta? : Historietas y teoría de la enunciación, un resumen". En *Actas del I Congreso Internacional de Historietas "Viñetas Serias"*.

[[http://www.vinetas-](http://www.vinetas-seltas.com.ar/congreso/pdf/HistorietaLenguajeyRepresentacion/reggiani.pdf)

[seltas.com.ar/congreso/pdf/HistorietaLenguajeyRepresentacion/reggiani.pdf](http://www.vinetas-seltas.com.ar/congreso/pdf/HistorietaLenguajeyRepresentacion/reggiani.pdf)]

RICHTER, Jean Paul. [1803] 2002. "Del humorismo". En *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, número 7, 2002. [Versión online en

<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC0202110053A/7337>]

RIVERA, Jorge B. 1992. *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Coquena.

SACCOMANNO, Guillermo. 1983. "Los comics argentinos buscan su identidad". En A.A.V.V. 1983. *Historia de los Comics*. Barcelona: Toutain.

SACCOMANNO, Guillermo y TRILLO, Carlos. 1980. *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Récord.

- SALIBA, Elias Thomé. 2002. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. San Pablo: Companhia das Letras.
- SAMAJA, Juan Alfonso y BARDI, Ingrid. 2010. *La estructura subversiva de la comedia*. Buenos Aires: Centro de Estudios sobre Cinematografía.
- SASTURAIN, Juan. 2013. “Oski, de rigurosa joda” En *Radar. Suplemento de Pagina/ 12*. 13 de octubre de 2013. [Versión online en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/index-2013-10-13.html>]
- SASTURAIN, Juan. 1998. “Humor era no tener que pedir perdón.” En Blaustein, Eduardo y Zubieta, Martín. *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- SCHOPENHAUER, Arthur. [1819] 1981. *El mundo como voluntad y representación*. Tomos I y II. Madrid: Gredos.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper Earl. [1709] 1999. “Sensus communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humor” En *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SINICROPI, Giovanni. 1981. “La struttura della parodia; ovvero Bradamente in Arli”. En *Strumenti critici* n° 45, 232-251.
- SIULNAS [Oscar Vázquez Lucio]. 1985 y 1987. *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina (1801-1985)*, vols. 1 y 2. Buenos Aires: Eudeba.
- SPENCER, Herbert. 1860. “The Physiology of Laughter” En *Macmillan’s Magazine*, marzo de 1860.
- STEIMBERG, Oscar. 2013b. *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- STEIMBERG, Oscar. 2010. “Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible”. [Entrevista de Lucas Berone y Federico Reggiani] En *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*. Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información. 36, mayo 2010 [<http://historietasargentinas.wordpress.com>].
- STEIMBERG, Oscar. 2001. Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. En *Revista Signo & Seña* 12, 99-117.
- TODOROV, Tzvetan. 1978. “Le mot d’esprit”. En *Les genres du discours*. Paris: Seuil.
- TRAVERSA, Oscar. 2009. “Notas acerca de lo reidero en las tapas de las revistas”. En *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 5, agosto de 2009. [<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=110&idn=5&arch=1>]
- TRAVERSA, Oscar. 2005. “Apuntes acerca de lo cómico fotográfico”. En *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n° 3, abril de 2005. [<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=56&idn=3&arch=1>]
- TRILLO, Carlos. 1983. “Héctor Germán Oesterheld, un escritor de aventuras”. En A.A.V.V. 1983. *Historia de los Comics*. Barcelona: Toutain.
- VAZQUEZ, Laura. 2012. *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires: Agua Negra.
- VAZQUEZ, Laura. 2010. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.

VAZQUEZ,, Laura. 2009. “En el comienzo hay un muerto...: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana”. En *Diálogos de la comunicación*. N°78, Enero-Julio 2009.

ZIV, Avner. 1984. *Personality and Sense of Humor*. New York: Springer.

ZUNZUNEGUI, Santos. 1992. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

### 3- BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA DE ROBERTO FONTANARROSA.

ALABARCES, Pablo. 2008. *Fútbol y patria*. Buenos Aires: Prometeo.

GOCIOL, Judith y Naranjo, Marina. 2008. *100% negro Fontanarrosa*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

GOCIOL, Judith y ROSEMBERG, Diego. 2000. *La Historieta Argentina Una Historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

IGAL, Diego. 2013. *Humor Registrado. Nacimiento, auge y caída de la revista que superó apenas la mediocridad general*. Buenos Aires: Editorial Marea.

JITRIK, Noé (Dir.). 2000. *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11 - La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.

LEVÍN, Florencia. 2013. *Humor político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LINK, Daniel. 2003. “La escena de Fontanarrosa”. En *Radar Libros. Suplemento de Página/12*, 20 de abril de 2003. [Versión online en

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/539-81-2003-04-23.html>]

LINK, Daniel. 2001. “Zapping”. En *Radar Libros. Suplemento de Página/12*, 1 de junio de 2001.

[Versión online en <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-06/01-06-17/nota5.htm>]

MARTIGNONE, Hernán y PRUNES, Mariano. 2008. *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires: Librería.

MAZZOCCHI, Mirta Paula. 1991. “Inodoro Pereyra y los chistes de gauchos”. En *Ciudad/Campo (en las Artes en Argentina y Latinoamérica), III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (C.A.I.A.) Buenos Aires, 1991.

PALACIOS, Cristian. En prensa c. “Le cas Inodoro Pereyra: Le rôle du risible dans la construction de l'identité nationale Argentine”. En *Mots. Les langages du politique. Identités et conflits dans le discours politique latino-américain*. Paris, Francia, noviembre 2015.

PALACIOS, Cristian. 2013b. “El lugar del payaso: la construcción de un *ethos* irrisorio en la obra historietística de Fontanarrosa” En *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Lingüistas*. 6 al 8 de marzo de 2013. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

PALACIOS, Cristian. 2012c. “Algún lugar de Dharam. Boogie frente a los medios masivos de comunicación”. En *Actas del II Congreso Internacional sobre Historieta y Humor Gráfico “Viñetas Serias”*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Internacional.

PALACIOS, Cristian. 2010c. “Boogie en el golfo”. En *Actas del IV Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, de la crítica y la lingüística en el Bicentenario*. 22 al 27 de



noviembre de 2010. FFyL, UBA. Buenos Aires, Argentina.

PELLEGRIN, Annick. 2010. "De los feos vicios. O las vergüenzas de los Pereyra". En *Actas del Primer Congreso Internacional de Historieta "Viñetas Sueltas"*

[<http://www.vinetas->

[sueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGrafico,GauchescayTradicion/pellegrin.pdf](http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGrafico,GauchescayTradicion/pellegrin.pdf)]

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

PEREIRA, Priscila. 2010. "¡Ahijuna con la lobuna! Inodoro Pereyra y el génesis de un (anti)héroe de la Pampa Argentina". En *Actas del Primer Congreso Internacional de Historieta "Viñetas Sueltas"*

[<http://www.vinetas->

[sueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGrafico,GauchescayTradicion/pereira.pdf](http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGrafico,GauchescayTradicion/pereira.pdf)]

ROMANO, Eduardo. 1991. *Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

SASTURAIN, Juan. 1993. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.

SCHUSTER, Graciela. 1993. "El deslizamiento de la imagen artística como dispositivo de poder". En *Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (C.A.I.A.)* Buenos Aires, 1991.

STEIMBERG, Oscar. 2007. "Ahora que pasaron: sobre los homenajes a Fontanarrosa". En *Crítica. Revista electrónica del área de Crítica de Arte del IUNA*. Año 2, No 2, Octubre de 2007.

STEIMBERG, Oscar. 1983. "La historieta argentina desde 1960. Un espíritu innovador en la articulación y en la oposición de textos y dibujos". En A.A.V.V. 1983. *Historia de los Comics*. Barcelona: Toutain.

#### 4- OTROS MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS CONSULTADOS PARA EL ANÁLISIS.

A.A.V.V. 1965. *Il caso Bond*. Milán: Valentino Bompiani.

A.A.V.V. 1964. *12 famosos artistas* [Curso de la Escuela Panamericana de Arte] Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte.

ALABARCES, Pablo (Comp). 2000. *Peligro de gol. Deporte y sociedad en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

ARTAUD, Antonin. 1999. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

ASSUNÇÃO, Fernando O. 2006. *Historia del gaúcho*. Buenos Aires: Claridad.

BACZKO, Bronislaw. 1991. *Los imaginarios sociales Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.

BAUDRILLARD, Jean. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama, 1991.

BAYARD, Pierre. 2008. *Cómo hablar de los libros que no se han leído*. Barcelona: Anagrama.

BENJAMIN, Walter, 1989. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión

BERLANGA, Ángel. 2012. "Biógrafos en la luna". En *Radar. Suplemente de Página/12*, 29 de enero de

2012. [Versión online en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7663-2012-01-29.html>]

BLUMEMBERG, Hans. 1999. *La risa de la muchacha tracia. Distinción (una proto-historia de la teoría)*. Valencia: Pre-textos.

BOURDIEU, Pierre. 2006. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

BURUCÚA, Emilio. 2003. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

CALVINO, Italo. 1989. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.

CALVINO, Italo. [1981] 1993. *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona: Tusquets.

CASTORIADIS, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

CHALMERS, Alan F. 2010. *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*. Madrid: Siglo XXI.

CHARTIER, Roger. 2005. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

DEL BUONO, Oreste. 1965. "De Vidocq a Bond". En A.A.V.V. 1965. *Il caso Bond*. Milan: Valentino Bompiani.

DELEUZE, Gilles. 1962. *Nietzsche y la Filosofía*.

DEMARÍA, Laura. 2004. "Yo, Ricardo Piglia: editor de antologías". En *Revista de Estudios Hispánicos* n° 38, 2 de mayo de 2004.

DESCOMBES, Vincent. 1988. *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa*. Madrid: Cátedra.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011a. *Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'Oeil de l'Histoire 3*. Paris: Les Éditions du Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011b. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2008. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

DIÓGENES LAERCIO. 2003. *Vidas de filósofos ilustres*. Barcelona: Omega.

ECO, Umberto. 1965. "Le strutture narrative in Fleming". En A.A.V.V. 1965. *Il caso Bond*. Milan: Valentino Bompiani.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GELLNER, Ernest. 1988. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell.

GETINO, Octavio. 1995. *Las industrias culturales argentinas*. Buenos Aires: Colihue.

GIARDINELLI, Mempo. 2013. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

GINZBURG, Carlo. [1989] 2003. *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. 2001. *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Verbum.

GOODY, Jack. 1985. *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal.

GRAMSCI, Antonio. 1999. *Cuadernos de la cárcel.5*. México: Benemérita Universidad Autónoma de

Puebla.

HEALEY, Mark Alan. 2003. "El interior en disputa: proyectos de desarrollo y movimientos de protesta en las regiones extrapampeanas". En James, Daniel (dir.). *Nueva Historia Argentina: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires, Sudamericana.

HUYSEN, Andreas. [1986] 2006. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

LACAN, Jacques. 2002. *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

LACAN, Jacques. 1986. *El Seminario. Libro II. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós.

LAMBORGHINI, Leónidas. 2008. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires: Emecé.

LAMBORGHINI Leónidas. [1985] 2003. "El gauchesco como arte bufo". En Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé.

LAMBORGHINI Leónidas. 1973. "Diálogo con Leónidas Lamborghini". En *Clarín, Cultura y Nación*, 5 de abril de 1973.

LINK, Daniel. 2009. *Fantasmas. Imaginación y Sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

LIPOVETSKY, Gilles. 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama.

LUDMER, Josefina. 2000. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.

LYNCH, John. 1984. *Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: Emecé.

MALCOLM, Norman. 1958. *Ludwig Wittgenstein: a memoir*. Londres: Oxford University Press.

MARX, Karl. [1852] 1971. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Barcelona: Ariel.

MURARO, Heriberto. 1987. "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la argentina, 1973-1986". En Landi, Oscar (comp.) *Medios, transformación y cultura política*. Buenos Aires: Legasa.

NOVARO, Marcos. 2010. *Historia de la Argentina. 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente. 2003. *La dictadura militar, 1976-1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.

ORGAMBIDE, Pedro. 2003. "Las imágenes y los textos". En *Carlos Alonso (auto) biografía en imágenes*. Buenos Aires: Ediciones RO.

ORDAZ, Luis. 1999. *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

PAVIS, Patrice. 2005. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.

PIGLIA, Ricardo. 1986. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

PIGLIA, Ricardo. 1979. *Cuentos de la serie negra (selección y nota preliminar)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

PRIETO, Adolfo. 2006. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

RADCLIFFE BROWN, Alfred Reginald. 1947. "Evolution, Social or Cultural". En *American Anthropologist*, vol. 49, n° 1.

- RAMA, Angel. 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RIVERA, Jorge B. 1985. "Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas". En Ford, Anibal, Rivera, Jorge B. y Romano, Eduardo. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa.
- RIVERA, Jorge B. 1968. *La primitiva Literatura Gauchesca*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.
- RICOEUR, Paul. 1983. *Temps et récit* (Tomo 1). París: Seuil.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. 1968. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. 1956. "Antigüedad y significado histórico de la palabra «gaucho» (1774-1805)". En *Boletín del Instituto de Historia Argentina "Doctor Emilio Ravignani"*, año I, tomo I, Buenos Aires, abril-mayo-junio de 1956.
- ROLLIE, Roberto y MONETA, Raúl. 1984. Molina Campos: el pincel que bautizó lo nuestro. *Boletín del Instituto de historia del arte argentino y americano*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Año 8, n° 6.
- SARTRE, Jean Paul. 1964. *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada.
- SCHVARTZMAN, Julio. 2013. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SPIVAK, Gayatri, 1988. "Can the subaltern speak?". En Cary Nelson & Grossberg, Lawrence, *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana & Chicago: University UP [Traducción castellana: 2011. *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: Cuenco de Plata].
- TCACH, César. 2012. *De la revolución libertadora al cordobazo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- TERAN, Oscar. 2008. *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- VIEYTES, Marcos. 2008. "Con este sol". En *El Amante – Cine*, n° 194, julio de 2008.
- WARBURG, Aby. 1966. *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*. Florencia: La Nuova Italia.
- WILKINS, John. 1668. *An essay towards a real character and a philosophical language*. Londres: Gellibrand.
- WILKINS, John. 1641. *Mercury, or the Secret and Swift Messenger: Showing How a Man May With Privacy and Speed Communicate His Thoughts to a Friend at Any Distance*. Londres: I. Norton for John Maynard and Timothy Wilkins.
- WILLIAMS, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 2008. *Observaciones a La rama dorada de Frazer*. Madrid: Tecnos.

## 5- OBRAS DE ROBERTO FONTANARROSA.

- A.A.V.V. 1984, 1985, 1986, 1987, 1988. *Fierro*, números 1 al 46, septiembre de 1984 a junio de 1988.
- A.A.V.V. 1971, 1972, 1973, 1974. *Hortensia*, números 1 al 61, agosto de 1971 a octubre de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 2013. *Negar todo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 2012. *No sé si he sido claro*. Buenos Aires: Planeta.

- FONTANARROSA, Roberto. 2008. *Semblanzas deportivas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. [1998] 2007. *Una lección de vida*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 2005. *El rey de la milonga*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 2003a. *Fontanarrosa y la inseguridad*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 2003b. *Usted no me lo va a creer*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1999. *Todo Boogie*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1998. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1992. *Fontanarrosa contra la cultura*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1990. *El fútbol es sagrado*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1989. «*La Gansada*». Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1988. *El segundo sexo de Fontanarrosa*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1987a. *Fontanarrosa Continuará*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1987b. *Fontanarrosa y los médicos*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1987d. *Nada del otro mundo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1986a. *El área 18*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1985a. *Best Seller*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1985b. *No sé si he sido claro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1983a. *Fontanarrosa y la política*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1983b. *El mundo ha vivido equivocado*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1982. *El área 18*. Buenos Aires: Pomaire.
- FONTANARROSA, Roberto. 1981. *Fontanarrosa y la pareja*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1980. *Los clásicos según Fontanarrosa*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1978. *Fontanarrosa de penal*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- FONTANARROSA, Roberto. 1977. *Los trenes matan a los autos*. Buenos Aires: Calicanto.
- FONTANARROSA, Roberto. 1976a. “Bolonki en la torre”. En *Satiricón* n° 26, marzo de 1976.
- FONTANARROSA, Roberto. 1976b. “Tiburón, qué grande sos”. En *Satiricón* n° 25, febrero de 1976.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975a. “Pabis, Gurus, Laxos & Praxis”. En *Satiricón* n° 23, diciembre de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975b. “Sandokan, el tigre de la malaria”. En *Chaupinela* n° 20, noviembre de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975c. “Piel de asno vence”. En *Chaupinela* n° 19, octubre de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975d. “De cómo Alí Babá abrió las puertas del Pentágono”. En *Chaupinela* n° 18, septiembre de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975e. “Segundos afuera... ¡Sensurround!”. En *Chaupinela* n° 16, junio de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975f. “La naranja mecánica”. En *Chaupinela* n° 14, mayo de 1975.

- FONTANARROSA, Roberto. 1975g. “Hamelín tenía un flautista”. En *Chaupinela* n° 13, mayo de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975h. “Un plato de fresas para Mrs. Grumbladt”. En *Chaupinela* n° 12, abril de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975i. “La Odisea no es un bicho”. En *Chaupinela* n° 11, abril de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975j. “La Ilíada, Partenón y después”. En *Chaupinela* n° 10, marzo de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975k. “Un día en la vida de B.B.”. En *Chaupinela* n° 9, marzo de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975l. “Ivanhoe”. En *Chaupinela* n° 8, febrero de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975m. “Moby Dick”. En *Chaupinela* n° 7, febrero de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975n. “La isla del tesoro”. En *Chaupinela* n° 6, enero de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1975ñ. “La cabaña del Tío Sam”. En *Chaupinela* n° 5, enero de 1975.
- FONTANARROSA, Roberto. 1974a. “Robin Hood, apenas un delincuente”. En *Chaupinela* n° 3, diciembre de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 1974b. “El inspector Sigmund y su fiel ayudante Jung”. En *Chaupinela* n° 2, noviembre de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 1974c. “Robinson Crusoe, el desahogado”. En *Chaupinela* n° 1, noviembre de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 1974d. “El laburo de la burocracia”. En *Satiricón* n° 21, agosto de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 1974e. “Bocuchas paspadas”. En *Satiricón* n° 20, julio de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 1974f. “Hombre de la casa rosada”. En *Satiricón* n° 19, junio de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 1974g. “El varón domado”. En *Satiricón* n° 18, mayo de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 1974h. “Feor Covas”. En *Satiricón* n° 17, abril de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 1974d. “Momo Story”. En *Satiricón* n° 15, febrero de 1974.
- FONTANARROSA, Roberto. 1973a. *Fontanarrosa se la cuenta*. Rosario: Encuadre.
- FONTANARROSA, Roberto. 1973b. “¿Quién le teme al tío patilludo?”. En *Satiricón*, n° 10, agosto de 1973.

## 6- OBRAS DE OTROS AUTORES.

- BORGES, Jorge Luis. [1954] 1989. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. [1952] 1989. *Obras completas II*. Barcelona: Emecé.
- BUSTOS DOMECCQ, Honorio [Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares]. 1998. *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Madrid: Alianza.
- CALVINO, Italo. [1973] 1989. *El castillo de los destinos cruzados*. Madrid: Siruela.
- (DE) CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. 2005. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del V° Centenario. Madrid: Alfaguara.
- CHANDLER, Raymond. [1950] 2014. *El simple arte de matar*. Barcelona : Debolsillo.
- DEL CAMPO, Estanislao. 1977. “Fausto”. En *Poesía gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- FLEMING, Ian. [1953] 2003. *Casino Royale*. Madrid: Punto de Lectura.
- GUTIERREZ, Eduardo. 1999. *Juan Moreira*. Edición establecida por Alejandra Laera. Buenos Aires: Perfil.
- HAMMET, Dashiell. 1971. *Cosecha roja*. Madrid: Alianza.
- HERNÁNDEZ, José. 2001. *Martín Fierro*. Edición crítica de Élide Lois y Ángel Núñez (coord.), Madrid, Barcelona: ALLCA XX (Colección Archivos N° 51).
- HERNÁNDEZ, José. 1963. *Martín Fierro*. Ilustrado por Juan José Castagnino. Buenos Aires: Eudeba.
- HUGO, Victor. 1866. *Les travailleurs de la mer*. Paris: Librairie internationale.
- LAVADO, Salvador Joaquín (Quino). 1988. *Mafalda inédita*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- LEGUIZAMÓN, Martiniano. 1961. *Calandria. Del tiempo viejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- MARK TWAIN [Samuel Langhorne Clemens]. 2007, 2008, 2009. *Cuentos Completos 1-5 (1865-1916)*. Buenos Aires: Claridad.
- MELVILLE, HERMAN. MOBY DYCK
- MÜLLER, Heiner. [1981] 2006. *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. Berlin: henschel Schauspiel [Ver online en [http://www.henschel-schauspiel.de/media/media/theater/TT-37\\_LP.pdf](http://www.henschel-schauspiel.de/media/media/theater/TT-37_LP.pdf)] [Traducción: 2003. *Ribera despojada / Medea Material / Paisaje con argonautas*. <http://21091976.blogspot.com.ar/2003/09/ribera-despojada-medea-material.html>]
- OESTERHELD, Héctor Germán Y BRECCIA, Alberto. 1982. *El Eternauta*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- PIGLIA, Ricardo. 1993. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- PODESTÁ, José. 2003. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna.
- POE, Edgar Allan. 2006. *La carta robada y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.
- PRADO, Manuel. 1965. *La guerra al malón*. Ilustrado por Carlos Alonso. Buenos Aires: Eudeba.
- PRATT, Hugo. 2003. *Corto Maltés*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta.
- SCHULZ, CHARLES. PEANUTS 1950-
- SPILLANE, Mickey. [1947] 2004. *Yo, el jurado*. Madrid: El País, Serie Negra.
- VENTURA, Enrique y NIETO, Miguel Angel. 1970. *Es que van como locos*. Madrid: Doncel.

## 7- ENTREVISTAS, RESEÑAS, COMENTARIOS, ETC.

- AA.VV. 2006. “Pequeño Fontanarrosa ilustrado”. En *Página/12*, 30 de agosto de 2006.
- AA.VV. 2002. “El Che era de central, no jodamos más”. En *El Gráfico*, julio de 2002. [Versión online en <http://www.elgrafico.com.ar/2007/07/19/C-1152-el-che-era-de-central-no-jodamos-mas.php>]
- ACOSTA, Raúl. 1974. “«Algo he leído, le diré» Reportaje a Inodoro Pereyra.” En *Crisis* mayo 1974. [Versión online en <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambien068.htm>]
- AGUIRRE, Osvaldo. (Ed.) 2013. *Boom. La revista de Rosario*. Rosario: La Chicago Editora.

- BONASSO, Miguel. 2003. "Hablar al pedo es una sana costumbre". En *Página/12*, 9 de noviembre de 2003.
- BONIFAZI, Kamala. 2006. "Roberto Fontanarrosa. Con sello de identidad rosarina". En *Sólo Líderes*. Rosario: N° 11, Invierno de 2006.
- BRACELI, Rodolfo. 2007. "Negro Fontanarrosa, su confesión inconfesable" en *La Nación Revista*, 9 de septiembre de 2007. [Versión online en <http://www.lanacion.com.ar/940768-negro-fontanarrosa-su-confesion-inconfesable>]
- BRACELI, Rodolfo. 1992. *Fontanarrosa, Entregate. Y vos también Boogie. Y vos también Inodoro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- CARAFÁ, Silvia. 2007 "Le decimos chau a un gran amigo de todos". En *La Capital*, 21 de julio de 2007.
- FERNÁNDEZ, Matías. 2008. "100% Negro" En [<http://hablandodelasunto.com.ar/>]
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge. 2013. "Fontanarrosa: risas y lágrimas". En *La Nación Revista*, 3 de noviembre de 2013. [Versión online en <http://www.lanacion.com.ar/1634969-fontanarrosa-risas-y-lagrimas>]
- FIORE, Daniela. 2008. *Imaginadores La aventura de la historieta argentina*. [Documental] Argentina, 90 min.
- FONTANARROSA, Roberto. 2007b. "Carta a los lectores". En *Clarín*, 18 de enero de 2007.
- FONTANARROSA, Roberto. 2007c. "Un viejo bar en Sidi Ifni". En *Fierro*, n° 10, agosto de 2007.
- FONTANARROSA, Roberto. 2004. "La internacionalización del español". Conferencia dictada en el III Congreso de la Lengua en Rosario, 19 de noviembre de 2004. [[http://congresosdelalengua.es/rosario/mesas/fontanarrosa\\_r.htm](http://congresosdelalengua.es/rosario/mesas/fontanarrosa_r.htm)]
- FONTANARROSA, Roberto. [1988] 2007. "El domingo debutó el negro Fontanarrosa." En *El Gráfico*, 20 de julio de 2007. [Versión online en <http://www.elgrafico.com.ar/2009/07/20/C-1705-el-primer-superclasico-de-fontanarrosa.php>]
- GANDOLFO, Elvio. 1979. "Fontanarrosa habla de Ultra y sus personajes" en *Revista Tinta* n° 3.
- GILIO, María Esther. 2008. "Yo quería hacer Indiana Jones". En *Página/12*, 20 de julio de 2008.
- MARTINI, Juan. 2011. "Fontanarrosa". En *Eterna Cadencia Blog*, 26 de julio de 2011. [<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/15020#more-15020>]
- LUQUE, Ricardo. 1994. "Entrevista a Fontanarrosa". En *La Maga*, 23 de noviembre de 1994.
- RANIERI, Sergio. 1992. "FONTANARROSA: «Lo que quiero es contar cosas»". En *La Maga*, año 1, n° 14, 15 de abril de 1992.
- SACCOMANNO, Guillermo. 2005. "El artista de todos". En *Suplemento Radar, Página/12*, 2 de octubre de 2005. [<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2540-2005-10-02.html>]
- VILCHE, Laura. 2007. "La última mesa de los galanes". *Diario La Capital*, 20 de junio de 2007.
- VITALE, Cristian. 2012. "La estantería del negro Fontanarrosa". En *Página/12*, 9 de diciembre de 2012.



[Versión online en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-27268-2012-12-09.html>]

