

# versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

ISSN: 2007-5758

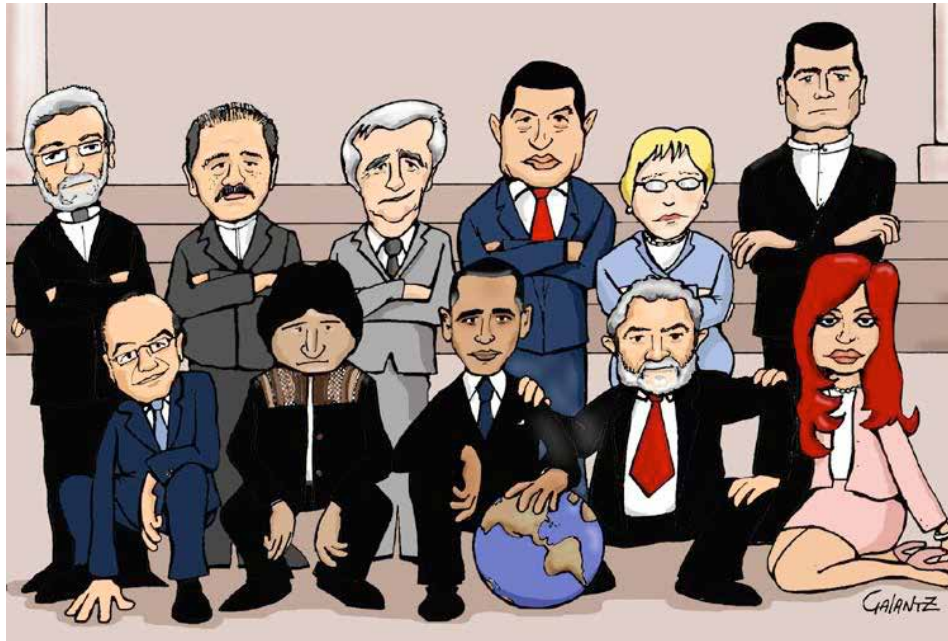
No.35

Humor y política en la comunicación  
audiovisual y digital



# Humor y política

## en la comunicación audiovisual y digital



Yissel Arce y Lauro Zavala\*/  
 Universidad Autónoma Metropolitana, México, DF

ESTE NÚMERO de *Versión. Estudios de Comunicación y Política* está dedicado a los estudios sobre el humor en los medios de comunicación desde una perspectiva política. Se trata de una aproximación poco frecuentada en los análisis de comunicación social, a pesar de la fuerza corrosiva que el humor puede llegar a tener en la sociedad. El humor como dispositivo político potencia la reflexión crítica y la mirada compleja a situaciones sensibles del entramado social y a producciones simbólicas atravesadas por relaciones de poder. Desde esas coordenadas, la reflexión académica en torno a este tópico merece ocupar un espacio en las discusiones contemporáneas sobre las intersecciones entre el campo de la comunicación y la cultura. Considerando, además, la importancia que tiene el humor como productor de sentido y de significaciones diversas en la literatura, las artes visuales, la fotografía, la arquitectura, la prensa, la radio, la novela gráfica, la animación y el diseño.

Humor and politics in the audiovisual and digital communication  
 Pp. 7-9, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
 Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
 <<http://version.xoc.uam.mx>>

Tan sólo en la historia del cine es notable el lugar que ocupan directores tan distintos como Charles Chaplin, Ernst Lubitsch, Jacques Tati, Jerry Lewis, Woody Allen, Pedro Almodóvar y Quentin Tarantino. Y algunos actores paradigmáticos, como el polémico Roberto Benigni (en Italia), el poco estudiado Oscarito (en Brasil) y el popular Tin Tan (en México), cuya influencia humorística se puede observar en el rock y la música popular. El alcance internacional de estos materiales plantea el problema de la traducción del humor. Con frecuencia, el humor está ligado a la capacidad de improvisación, el ingenio, la agilidad mental y un complejo sistema de implícitos, y suele estar asociado a la paronomasia, la retórica del insulto y las estrategias de persuasión.

Este número ha convocado a un notable grupo de investigadores provenientes de Argentina, Brasil, España y México. Las aproximaciones de cada colaboración son igualmente diversas, pues se han elaborado con herramientas propias de la historia cultural, la teoría de la traducción, la sociosemiótica y los estudios culturales.

Inicia con una serie de siete colaboraciones, integrando la sección Versión Académica, dedicadas al estudio del humor y la política en el cine y la televisión. Tunico Amancio, investigador de la Universidad Federal Fluminense de Brasil, en su texto “Tin Tan y Oscarito: humor en el cine de México y Brasil”, propone un acercamiento comparativo entre una película brasileña y otra mexicana donde el poder político, el poder de seducción y el poder de la ironía se integran en una comedia mexicana (protagonizada por el cómico Tin Tan) y una comedia brasileña (protagonizada por el cómico Oscarito) en la década de 1950. En estas comedias en clave alegórica se muestran similitudes en el empleo del humor político en culturas aparentemente distanciadas de la región latinoamericana.

Enseguida encontramos el artículo “Wachazos posmodernos al humor de Germán Valdés Tin Tan”, un estudio de Jorge Albero Rivero Mora, investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, sobre las estrategias humorísticas empleadas por el mismo Tin Tan en su trabajo actoral de las décadas de 1940 y 1950, en el que se destaca el empleo de la ironía, la parodia y la profusión de términos chicanos, que en su momento desconcertaron al sector más conservador de la sociedad mexicana de época.

Por otra parte, en su texto “Humor político y comicidad fílmica en México. Desde sus antecedentes remotos y la etapa silente hasta la época de oro del cine mexicano”, el investigador Francisco Peredo, de la Universidad Nacional Autónoma de México, propone un recorrido general de la comedia cinematográfica mexicana de las décadas de 1940 y 1950, desde la perspectiva del presente, señalando su importancia como crítica política.

La especialista e investigadora de la Cineteca Nacional de México, Tzutzumatzin Soto, en su artículo “Humor: requisito de ingreso al archivo cinematográfico”,

ofrece una reflexión sobre la naturaleza del trabajo de interpretación que debe hacer un estudioso de los materiales que se conservan en los archivos de imágenes fijas de la esfera cinematográfica, para lo cual muestra algunos ejemplos de materiales pertenecientes a la comedia mexicana de las décadas de 1930 y 1940.

En el texto “La audiodescripción del humor. Un enfoque descriptivo y pragmático”, el investigador Juan José Martínez, de la Universidad de Valencia, elabora un análisis de la efectividad de dos métodos de audiodescripción, es decir, una descripción verbal de secuencias audiovisuales: la traducción interlingüística (de una lengua a otra) e intersemiótica (de naturaleza ecrástica, de imágenes y sonidos a la palabra escrita) frente a una audiodescripción pragmática, mostrando las dificultades para hacer una descripción efectiva de materiales humorísticos audiovisuales.

En el siguiente artículo, “Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos”, el investigador de la Universidad de Buenos Aires, Damián Fraticelli, propone una tipología de las formas de lo cómico en televisión, que dependen de las miradas de complicidad establecidas en el momento en el que el comediante dirige la mirada a la cámara televisiva, constituyendo así las formas de lo que el autor llama el chiste y la broma televisivos (de carácter verbal), lo cómico televisivo (de carácter físico) y lo humorístico televisivo (que integra a ambos).

La sección se cierra con el texto “Monty Python: comedia, crítica y política”, del investigador Aliber Escobar, de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, donde se hace una aproximación analítica a algunas películas satíricas del grupo inglés Monty Python, para poner en evidencia –desde un recorrido histórico por el género de la comedia– los vínculos entre el humor, la política y las funciones de la cultura.

En la sección Otras Versiones nos encontramos con un grupo de cuatro trabajos que se aproximan desde otras perspectivas y medios expresivos al estudio del humor político en el campo de la cultura y la comunicación. En el primero de ellos, “La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria”, el investigador Manuel Álvarez Junco, de la Universidad Complutense de Madrid, hace una revisión panorámica del desarrollo de la caricatura política europea en los siglos XVI al XIX con el propósito de desestabilizar la historiografía asentada en los relatos de historia del arte sobre el origen de esa manifestación gráfica.

En el artículo, “Reírse de uno y/o reírse de otros. La compleja relación (política) entre el humor étnico y la diversidad social”, el investigador de la Universidad del País Vasco, Carmelo Moreno del Río, plantea diversas líneas de reflexión acerca del humor étnico, distinguiendo entre el temor o el placer de reírse de uno mismo y el temor o el placer de reírse de los otros. Y concluye formulando dos posibles estrategias para escapar del tipo de humor

étnico propio de las sociedades democráticas liberales: el puritanismo progresista y la politización del humor por saturación (como reapropiación del humor étnico por parte de sus propias víctimas).

Por su parte, el investigador José Ivanhoe Vélez de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en el texto “Influyendo en el ciberespacio con humor: imemes y otros fenómenos”, presenta algunas propuestas generales para el estudio de los fenómenos de humor viral que se diseminan por las redes digitales, a las que se ha llamado imemes, y que han generado una serie de términos de cuño reciente. Sobre este mismo tópico, cierra la sección Otras Versiones, el artículo “Los imemes como vehículos para la opinión pública” de Ignacio Gómez, investigador de la Universidad Iberoamericana, campus León, donde se estudia el caso de un imeme de humor político en México, ocurrido recientemente, para mostrar las condiciones y los procesos que determinan el comportamiento mediático de estos mecanismos de comunicación política en las redes digitales contemporáneas.

Acompañan este número, en la sección Versiones del Diálogo, dos entrevistas ligadas al tema central del mismo. La primera, es la conversación que sostuvo la investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, Claudia Arroyo, con el investigador mexicano de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, Rubén Olachea, sobre la importancia de estudiar el humor en los medios masivos (especialmente en el cine) como estrategia de toma de conciencia y aprendizaje de sus espectadores. La segunda, realizada en dos programas de Radio UAM, es una charla con el recién desaparecido crítico de cine y profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Gustavo García, acerca de la felicidad, la melancolía y la tristeza en el cine de ficción.

Finalmente, tres reseñas cinematográficas cierran este número de la revista. La realizada por Marianne Gómez Arzapalo sobre el reciente estreno de la película biográfica *Cantinflas* (2014); la escrita por Mosheh Mitelhaus sobre la película política *La dictadura perfecta* (2013); y la elaborada por Gustavo Martínez e Iván Mercado sobre la película histórica *Canoa* (1972).

El humor es una estrategia narrativa y puede ser también un estilo de vida, una crítica a la sociedad, una ruptura de lo previsto, una exploración de lo diferente, un viaje hacia lo otro y el inicio de un diálogo más satisfactorio con la realidad. Esperamos que estos materiales de **Versión** contribuyan al debate de las ideas políticas entre sus lectores, y propicien la discusión de nuestra condición política en el espacio de la comunicación social.

México, DF, marzo de 2015

#### \*Autores: Yissel Arce y Lauro Zavala

Yissel Arce es profesora investigadora titular en el Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad, Xochimilco (UAM-X), México. Doctora en Estudios de Asia y África, con especialidad en Arte Africano Contemporáneo, por El Colegio de México. Sus líneas de investigación son las prácticas visuales contemporáneas, postcolonialidad y poder. Regímenes discursivos de la imagen, cine y ejercicio político. Estudios culturales y relaciones arte-política. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. <yisselarce@yahoo.com.mx>.

Lauro Zavala es profesor investigador titular en el Departamento de Educación y Comunicación de la UAM-X. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Sus trabajos más recientes son *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas* (Foem, 2015) y la traducción del libro de Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación* (CUEC, UNAM, 2015). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Para mayor información, ver <<http://www.laurozavala.info>> y <<https://laurozavala.academia.edu/LauroZavala>>. <zavala38@hotmail.com>.

#### Imagen de inicio:

Caricatura de Daniel Galantz. Recuperada de <<http://dgalantz.blogspot.mx>> [fecha de consulta: 15 de marzo de 2015].

#### Cómo citar este texto:

Arce, Yissel y Lauro Zavala (2015), “Editorial. Humor y política en la comunicación audiovisual y digital”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 7-9, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

# Tin Tan y Oscarito:

humor y política en el cine de México y Brasil



Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva\*/Universidad Federal Fluminense, Niterói, Río de Janeiro, Brasil

**RESUMEN:** En gran parte del cine latinoamericano producido entre 1930 y 1960 se trató de imitar el paradigma hollywoodense, pero también se produjeron otras películas que se burlaban de este cine a través de parodias. Este artículo trata sobre una película hollywoodense, *Samson and Delilah* (1949), dirigida por Cecil B. DeMille, y dos parodias de la misma, producidas poco después en Latinoamérica: *Nem Sansão Nem Dalila* (1954), protagonizada por el comediante brasileño Oscarito, y *Lo que le pasó a Sansón* (1955), estelarizada por el comediante mexicano Tin Tan. Ambas comedias dirigen una mirada crítica al contexto político de sus países en la época de su producción y ofrecen la oportunidad de iniciar una nueva línea de investigación en los estudios sobre el cine latinoamericano, precisamente los estudios comparativos entre el cine regional y el cine hollywoodense clásico.

**PALABRAS CLAVE:** comedia mexicana, comedia brasileña, péplum, Hollywood, comparatística.

**ABSTRACT:** Most Latin American cinema between the 1930s and the 1960s tried to imitate the Hollywood paradigm, but there were other films that mocked it in parodies. This paper is about a Hollywood film, *Samson and Delilah* (1949), directed by Cecil B. DeMille, and two parodies of it, produced in Latin America: *Nem Sansão Nem Dalila* (1954) was starred by the Brazilian comedian Oscarito, and *Lo que le pasó a Sansón* (1955) was starred by the Mexican comedian Tin Tan. Both these comedies, with a political twist to them, offer an opportunity to start a new trend of research, that comparative studies in Latin American cinema, as well as that of a comparison between Latin American cinema and classical Hollywood.

**KEY WORDS:** Mexican comedy, Brazilian comedy, peplum film, Hollywood, comparative studies.

Tin Tan and Oscarito: humor and politics in Mexican and Brazilian cinema

Pp. 11-19, en Versión. Estudios de Comunicación y Política

Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

EN EL PRÓLOGO A SU LIBRO *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003), Paulo Paranaguá llamó la atención sobre la posibilidad de elaborar un estudio comparativo entre las cinematografías latinoamericanas. Esta perspectiva me es seductora, en la medida en que podría ser detallada en el estudio de modos de producción, movimientos, directores y obras, caracterizando mejor la noción difusa de “cinematografías” y operativizando de manera clara las relaciones de acercamiento o distancia que hay entre diferentes modos de representación fílmica en el subcontinente.

Muchas películas de Brasil y México cuestionaron el discurso hegemónico cinematográfico dominante en la década de 1950: utilizaron el humor, la parodia y la carnavalización como estrategias para enfrentar el discurso que ocupaba el mercado, con el fin de mostrar las desigualdades producidas por los recientes cambios económicos y simbólicos. Al analizarlas comparativamente, algunas comedias populares de los dos países revelan rasgos de una misma estrategia de confrontación con el cine de Hollywood. A pesar de ser un trabajo de carácter especulativo, considerando la dificultad para realizar una verificación exhaustiva, en lo que sigue quiero presentar algunas evidencias de esas intertextualidades y señalar nuevos ejes de investigación.

### La perspectiva panorámica

A fines de la década de 1970, Jean-Claude Bernardet habló de una polarización que caracteriza gran parte de la producción cinematográfica en Brasil: el mimetismo y la diferenciación nacionalista, los cuales a su vez podrían quedar sintetizados en una tercera vía (1979, p. 70).

En el lado del mimetismo se encuentran las producciones que se esfuerzan por satisfacer las expectativas del público cinematográfico procurando imitar el modelo hegemónico estadounidense. En estas películas se reproduce el producto importado y se valora el modelo narrativo considerado por los productores brasileños como “el buen cine”, es decir, se pone en juego un sistema de valores perfectamente asimilado al discurso dominante.

En el otro extremo de la polarización están las películas que presentan lo que el cine extranjero no puede representar: una especificidad nacional; valores e imágenes culturales particulares de cada región. Tales películas constituyen una respuesta frente al mundo industrial, urbano y cosmopolita, y en ellas se valoran los elementos rurales, interiores, artesanales y folclóricos. Este enfoque evolucionó hacia un cine crítico, que mostró una perspectiva sociológica. Por supuesto, hablo del Cinema Novo en Brasil.

Al considerar el cine mimético, pude observar que se trata de un proyecto casi imposible, pues se intenta relacionar una forma artesanal de cine (la nuestra) con una forma industrial (la canónica), lo cual hace inviable la

posibilidad de que la primera haga una copia perfecta de la segunda. Siendo imposible copiarla, la forma industrial se acultura, se disloca, y lo que puede ser imitado escapa de la estructura dramática restringiéndose a la ambientación y la puesta en escena. Entonces, y ésta es la tesis central de mi trabajo, se refugia en la parodia. Entre nosotros es muy común el género de las *chanchadas*, que debe parte de su herencia a la comedia estadounidense.

La idea de lo nacional cubre una parte significativa de la producción cinematográfica latinoamericana y se intensifica en los momentos en que la independencia de los países está en riesgo frente a fuerzas externas o cuando un proyecto interno de cuño integrador, generalmente de carácter autoritario, intenta imponerse. Tanto internamente como en el discurso sobre las obras se constata la exacerbación de un sentimiento cívico que busca exaltar y difundir una serie de valores asociados a lo típico, lo popular, lo específico de cada cultura. Se produce con la intención de generar rasgos distintivos que permitan establecer diferencias con naciones vecinas.

Es así como por una parte, hay una fuerza agregadora que se opone al modelo “institucional” de hacer cine, donde se valora al héroe individual, al gesto noble, al discurso de la civilización que presupone una “lección de moral” sustentada en determinados presupuestos ideológicos; y, por otra parte, el discurso de lo “nacional”, construido a partir de un sistema de clichés, de transgresiones a la norma narrativa y a la potencia de la civilización del cine como arte de integración social.

El recurso más eficaz para unir ambas tendencias contradictorias es la comedia. La comedia está amparada por una risa que establece un campo de insensibilidad e indiferencia. Según Bergson, la comedia es un género que se define como opuesto a las grandes emociones del melodrama, porque la risa “esconde una segunda intención... casi de complicidad con otras alegrías, reales o imaginarias” (Bergson, 2001, p. 5). Y es por ello que la risa ejerce su función social, su significado, sustentado en una “anestesia momentánea del corazón”, es decir, por estar sometido a la inteligencia pura (ibídem, p. 4).

Para este autor, la risa es una especie de gesto social que vuelve flexible todo aquello que tiene una rigidez mecánica; y se produce al tratar de eliminar todo aquello que al ser humano le gustaría eliminar (ibídem, p. 15). A fin de lograr tal efecto, se recurre a la exageración como una estrategia de la caricatura, que es una estrategia para expresar la desarmonía existente en la naturaleza.

En este punto es conveniente recurrir a la idea del dialogismo, expresada por Mijaíl Bajtín en sus estudios sobre el discurso, asociada al concepto de intertextualidad de Julia Kristeva, como se encuentra en los estudios de Alexandre Guerreiro (2007) sobre el cine brasileño contemporáneo.

En ellos se trata de delimitar el campo del dialogismo como el proceso de incorporación del discurso del Otro (también llamado interdiscursividad), y la

intertextualidad como la incorporación de un texto en otro, por un procedimiento de citación, alusión o estilización (Guerreiro, 2007, p. 19). Lo que conduce a añadir la parodia, ese canto paralelo de “voces superpuestas, funcionando como contracanto a la voz anterior” (ibídem, p. 23). La parodia esencialmente funciona como una profusión de voces que son imposibles de ser fundidas, por lo que son transformadas, relativizadas y negadas (ibídem, p. 24). El término carnavalización, aportado por Bajtin, resulta igualmente útil –entendiendo carnaval como una mentalidad y no como un acontecimiento–, se refiere a la creación de un mundo alejado del mundo oficial, como producto de un movimiento de circularidad que simultáneamente absorbe y niega el juego de efectos de clase y de culturas distintas, en contraste y retroalimentación permanente. Por eso el carnaval no es considerado un acontecimiento, sino una cosmovisión, un tratamiento “profano” de los temas nobles, que se produce cuando se disuelven las fronteras entre lo correcto y lo incorrecto, el derecho y el revés, lo erudito y lo popular. Entonces, carnavalizar el mundo es pensarlo en términos de una profunda transgresión que promueve el tránsito entre diferentes modos de representación, voces ideológicas y jerarquías sociales.

Estos conceptos permiten estudiar algunos casos de la producción cinematográfica de México y Brasil, que a su vez dialogan con cierto tipo de cine de calidad, y analizar la forma en que se desarrollan los efectos de inversión, rechazo y dislocamiento de las distintas perspectivas nacionales.

### Las películas

En 1949 Cecil B. DeMille dirige en los Estados Unidos el drama bíblico *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*) para Paramount Pictures, donde cuenta la historia palestina del gigante de gran cabellera. En 1954 Carlos Manga dirige en Brasil, para Atlântida Cinematográfica, *Nem Sansão Nem Dalila* (*Ni Sansón ni Dalila*), donde parodia el original estadounidense y añade una buena dosis de ironía y crítica social con la participación del comediante Oscarito en el papel principal. En 1955 Gilberto Martínez Solares dirige en México *Lo que le pasó a Sansón*, teniendo a Tin Tan (Germán Valdés) en el papel protagónico, utiliza los mismos criterios que la *chanchada* brasileña, pero con un acento totalmente mexicano, a ritmo de chachachá.

Carlos Manga y Gilberto Martínez Solares hacen lecturas muy específicas del imaginario de sus respectivas sociedades, y serán presentados aquí desde una perspectiva comparativa, sugiriendo que el humor es un arma de crítica social y confrontación frente al sistema hegemónico hollywoodense.

### El vehículo

En Brasil la *chanchada* ha sido debidamente historiografiada e inscrita como parte de las fórmulas de entretenimiento popular que evolucionan a partir de una “comedia popular, en general apresurada y descuidada, con extrapolaciones musicales” (Augusto, 1989, p. 17), desde la época de su apogeo hasta que terminan siendo objeto de culto. Los trabajos seminales de Afrânio Catani y José Ignacio de Mello e Souza (1983), João Luiz Vieira (1983 y 1987), Sergio Augusto (1989) y otros no dejan duda con respecto a su importancia en la constitución de una vertiente singular de nuestra cinematografía, por sus aspectos económicos (considerando sus condiciones de producción, distribución y exhibición) y por su naturaleza dramática, que produjo un intenso diálogo con el público (considerando el proceso de desaparición de los rasgos originales que la relacionaban con el circo, la radio y el teatro popular) y que evolucionó hacia su forma cinematográfica.

Según João Luiz Vieira, en sus orígenes es clara la ascendencia europea de la *chanchada*, derivada de la italiana *cianciata*, “un discurso sin sentido, una especie de remedo vulgar, un argumento falso” (Vieira en Augusto, 1989, p. 17). Esta influencia llegó a Portugal a través de España alrededor del siglo XVI, cuando llegó la *chanza*, una modalidad de habla caricaturesca creada con la finalidad de recrear el espíritu y ejercitar la creatividad, basada en la falsedad y la mentira (ídem).

Éstos son elementos fundamentales que permiten definir a la *chanchada*, en el contexto brasileño, como una especie de comedia burlona con elementos musicales a los que se suma un carácter paródico, irónico y carnavalesco. Tales elementos son importantes cuando se compara la *chanchada* con la comedia popular mexicana, pues el periodo dorado de las dos ocurrió de 1930 a 1960, y fueron registradas bajo el nombre genérico de *comedias*. La tipificación brasileña permite observar los lineamientos específicos con más nitidez, y a partir de ellos se puede hacer una comparación con los lineamientos mexicanos.

Curiosamente, a pesar de que la *chanchada* brasileña puede ser comparada con la comedia mexicana en muchos de sus procedimientos retóricos, esta denominación no fue utilizada para referirse a las comedias que contribuyeron al éxito de Cantinflas y Tin Tan en la Época de Oro del cine mexicano, donde los géneros más destacados fueron la comedia ranchera y la de arrabal, es decir, la comedia rural y la comedia urbana.

Francisco Sánchez (2002, p. 61), historiador, guionista y crítico de cine, afirma que México no es un país musical sino un país ruidoso, y llama la atención sobre el hecho de que la última obra muda que se filmó bajo el amparo del Partido Revolucionario Institucional (que gobernó de 1929 a 2000 y actualmente ocupa el poder) fue *Que viva México*, en 1931, dirigida por Sergei Eisenstein. Ese mismo año se produjo *Santa*, la primera película

sonora en el país, dirigida por Antonio Moreno. Es decir, la Época de Oro del cine mexicano se inicia entre las lecturas de la revolución y las lágrimas domésticas de los melodramas, con el empujón inicial que Lázaro Cárdenas dio a la industria cinematográfica desde 1934; es en ese momento cuando también se desarrolla la comedia en el cine mexicano.

En Brasil la música siempre ha estado asociada al carácter nacional del país, y no es casual que las películas de las primeras productoras de cine fueran musicales, siguiendo el camino de los éxitos de la radio o del carnaval, potenciadas, naturalmente, gracias al sentido del humor; de ahí a los contenidos burlones de la *chanchada* no hubo más que un paso. La *chanchada* surge y tiene su época de apogeo y declinación entre los gobiernos de Getúlio Vargas (1930) y Juscelino Kubitschek (1961).

Ésta es una época de prosperidad para la nación, donde se consolida un proyecto de identidad nacional, y las comedias de ambos países van a reaccionar ante tales esfuerzos de modernización, criticándolos o apoyándolos a su manera.

#### Los cómicos

En Brasil la *chanchada* produjo una galería de astros de gran popularidad. Entre ellos, Grande Otelo y Oscarito formaron un dúo que marcó la historia de la comedia en el cine con algunos de los mejores momentos del humor nacional. Grande Otelo (1915-1993) continuó su carrera en cine, teatro y televisión durante muchos años después del auge de la *chanchada*. Oscarito, fallecido en 1975, es considerado el más grande cómico que ha producido el cine brasileño. Su colaboración fue immortalizada en algunas películas que han sido consideradas como clásicas del cine brasileño.

Oscarito, Óscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz, nació en el año de 1906, en Málaga, dentro del seno de una familia circense compuesta por padre alemán y madre portuguesa, que lo llevó a Brasil cuando tenía un año de edad. A los cinco años empezó a trabajar en el circo, fue payaso, trapecista, actor y acróbata, lo que facilitó más tarde la versatilidad de su trabajo en el cine. Su estreno cinematográfico ocurrió en 1935, actuó en casi cincuenta películas. Su nombre está relacionado directamente con las *chanchadas*, entre las más reconocidas se encuentran *Nem Sansão Nem Dalila*, *Matar ou correr* (ambas de 1954), *Carnaval Atlântida* (1952), *Esse milhão é meu* y *O Homem del Sputnik* (1958).

Según Emilio García Riera (2008), Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo, Germán Valdés, Topillo Tapas o simplemente Tin Tan, nació en 1915 en la ciudad de México. Fue el segundo de nueve hermanos, uno de los cuales también sería actor, entre otras cosas, de la futura serie infantil *El Chavo del Ocho*, donde interpretaría el papel de Don Ramón, con gran éxito. Germán juega béisbol,

es imitador (especialmente de Agustín Lara), trabaja en la radio, hace parodias, patina, incluso crea para el teatro la imagen del personaje que le daría el triunfo: el *pachuco*, un mexicano de la frontera norte, que utiliza un dialecto propio (el *caló*) y viste estilo *zoot suit*: traje suelto grande, reloj de cadena, sombrero con pluma y zapatos de dos colores; una imagen del exceso. Tin Tan comienza a trabajar con Marcelo Chávez, con quien debuta en el cine en 1943. A partir de entonces participará en 99 películas. Entre ellas destacan *chanchadescos* como *Tintanson Crusoe* (1965), *El fantasma de la opereta* (1960), *Rebelde sin casa* (1960), *Simbad el mareado* (1950), *Viaje a la Luna* (1958), *Los tres mosqueteros y medio* (1957), *El Visconde de Montecristo* (1954), *El bello durmiente* (1952) y muchos otros.

Oscarito y Tin Tan tienen en común una vasta producción cinematográfica. Ambos trabajan durante gran parte de su vida artística en pareja con otro artista, con un exuberante desempeño físico y verbal. Ambos son considerados comediantes inimitables en sus respectivas sociedades.

#### Conflictos en la vieja Gaza

A partir de Hollywood

Cecil B. DeMille se especializó en dramas bíblicos e históricos, de hecho, realizó algunos de los más representativos y espectaculares ejemplos del género: *Rey de reyes* (1927), *La señal de la Cruz* (1932), *Cleopatra* (1934), *Sansón y Dalila* (1949) y *Los diez mandamientos* (1956). Todas ellas fueron películas caras, pretenciosas y exuberantes.

*Sansón y Dalila* tuvo como actores principales a Hedy Lamarr (Dalila), Victor Mature (Sansón), Georges Sanders (Sarán de Gaza), Angela Lansbury (Semadar) y Henry Wilcoxon (Atur). Fue rodada en California, Argelia y Marruecos utilizando multitud de extras y sofisticados escenarios, lo que le valió en 1951 el Óscar a la Mejor Dirección de Arte.

La película fue un éxito de taquilla, lo cual confirmó el prestigio de las narrativas bíblicas y su transposición moralista a la pantalla grande. Cuenta la aventura de Sansón, el hombre más fuerte de la tribu de Dan, quien mientras los filisteos esclavizan a su pueblo (Israel), se enamora de la filisteo Semadar. Ella, a su vez, lo traiciona al luchar al lado de su verdadero amor, el príncipe Atur. Semadar muere y su hermana Dalila, que ama a Sansón en secreto, jura venganza. Planea seducirlo para revelar el secreto de su fuerza y decírselo a Sarán el líder filisteo. Sansón pierde sus cabellos y con ello su fuerza, cuando logra recuperarlos utiliza su poder para romper las columnas del templo, lo que provoca la muerte de todos.

Cuenta la leyenda que durante el estreno DeMille le pidió al comediante Groucho Marx su opinión sobre la película, y que éste le respondió: "Bueno, sólo hay un problema, C. B. Ninguna película me interesa si los pechos del actor principal son más grandes que los de la actriz



protagonista”. La broma reveló el trato que se le dio al actor, que parecía ser necesario de acuerdo con el tipo de papel exigido. No es casual que las dos parodias latinoamericanas hayan dialogado con tal referencia.

#### A partir de Brasil

Carlos Manga confesó que a los 22 años, cuando dirigió *Ni Sansón ni Dalila*, la dictadura de Vargas lo enfurecía, y que por esta razón aprovechó la película para criticar también a la compañía de cine Vera Cruz, la cual había sido fundada en Sao Paulo (1949) para convertirse en la gran empresa del cine brasileño, con técnicos internacionales y capital de la burguesía paulista, que sólo produjo películas al estilo suizo o sueco. Cuenta que los escenarios se construyeron en tres estudios; que la música de Luiz Bonfá fue creada al estilo de la banda sonora original de una película estadounidense; y que, aun cuando fue despreciada por la crítica, el público la convirtió en un éxito comercial (Manga, 1983, p. 30).

#### Espada y sandalia

Las películas de “espada y sandalia” o también llamadas “péplum”<sup>1</sup> fueron películas bíblicas o ubicadas en la Antigüedad Clásica, de carácter histórico o mitológico. Pero en sentido opuesto a las grandes producciones épicas con la misma temática, realizadas entre 1958 y 1964 (*Ben Hur*, *Los diez mandamientos*, *Cleopatra*, *El rey Arturo*, etc.), son largometrajes de presupuesto bastante limitado, con héroes fisicoculturistas, normalmente filmadas en Italia antes de que Cinecittà se rindiese a los “spaghetti-western”. Las *chanchadas* brasileñas y las comedias mexicanas se parecen más a esta clase de películas, pero con un humor devastador, canciones ocasionales y crítica social.

A través de un fenómeno de hibridación, canibalismo y apropiación los péplum hollywoodenses se transformaron en *chanchadas* o comedias baratas. Incluso el mismo cine de Hollywood aprovechó *Sansón y Dalila* para producir otra película crítica, *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950), de Billy Wilder, donde el director Cecil B. DeMille aparece rodando una escena de *Sansón y Dalila*, interpretando su propio papel. El elemento intertextual ya estaba presente, atenuado por la seriedad de la trama y el tratamiento respetuoso que las versiones latinoamericanas habrían de colapsar.

#### A partir de México

*Lo que le pasó a Sansón* fue dirigida por Gilberto Martínez Solares, quien también participó en la producción de 172 películas como director, fotógrafo y guionista.<sup>2</sup>

El papel de Dalila había sido considerado para la italiana Silvana Pampanini, a quien en aquel entonces se le asociaba con películas históricas de la vieja Europa, sin embargo fue interpretado por la mexicana Ana Bertha

Lepe. Según Emilio García Riera (2008, p. 104), era evidente que el argumento de esta parodia podía imaginarse sin consultar en absoluto la fuente bíblica.

Cabe destacar que Tin Tan compuso, especialmente para esta película, la *Canción del monstruo y Dalila* e interpretó el chachachá *Rico vacilón*,<sup>3</sup> de Rosendo Ruiz, y el célebre tango *Uno*, de Discépolo y Mores. Demuestra, como en otras tantas películas, su gran versatilidad: compone, canta, baila, actúa. A la vez, la multiplicidad y la relevancia de los géneros y de las canciones empleadas son indicadores del importante papel de la industria fonográfica y radiofónica de entonces.

A la versión que fue conservada le cortaron las primeras secuencias, la parte en que Tin Tan y su novia celosa van al cine a ver *Sansón y Dalila*, y Tin Tan sueña que ambos son los protagonistas de la misma; por lo cual, dicha versión comienza en la Antigüedad y la acción se reduce a su parte “bíblica”. Este detalle es importante, porque también la historia de *Ni Sansón ni Dalila* comienza en el presente.

#### Cotejo de las tres películas

*Sansón y Dalila* es un modelo de representación hollywoodense del texto bíblico que se encuentra en Jueces 13:16. La película se organiza a partir de las acciones allí descritas, y condensa y minimiza algunos hechos sin alejarse mucho del original.

De ellos, los que aquí interesan son el encuentro de Sansón con Semadar, prometida del príncipe Atur, y el empleo de las lanzas, cuando Sansón salta el muro para ver a las mujeres que bailan. De allí sale la sugerencia de matar al león en las montañas, lo que él hace sin problema. En esta secuencia Sansón propone un enigma. Semadar encuentra la respuesta y lo traiciona antes de la boda, se casa con otro hombre. El padre de ésta le ofrece su otra hija, Dalila, quien está enamorada de Sansón. Semadar es asesinada en una pelea donde Sansón demuestra toda su fuerza. Sansón se esconde en el campo, es descubierto y se enfrenta al ejército con una quijada de burro. Convencida de que sólo así podrá salvar su vida, Dalila entrega a Sansón. Junto con los filisteos arma una trampa. Dentro de la carpa ambos tienen un momento romántico, que culmina cuando Sansón le pide que sea su esposa. Miriam llega de su pueblo con Saúl, y se sabe que ella está enamorada de Sansón. Dalila lo emborracha y le corta el cabello. Los soldados lo ciegan. Sin su fuerza, Sansón es llevado a un molino donde empuja la rueda. El tiempo pasa. Dalila tiene visiones y le pide al dios de Sansón que le devuelva la vista. Él se recupera. En el templo hay una fiesta donde Sansón es humillado. Al final, le pide a Dalila que lo coloque estratégicamente entre las columnas para tirarlas, lo que también provoca la caída de los muros y de la escultura del dios pagano Dagón sobre la multitud.

*Ni Sansón ni Dalila* parte del principio dramático de que todo es un sueño. Esta *chanchada* de la productora

Atlántida trabaja con dos temas esenciales de la modernidad de entonces: la expectativa de una tecnología eficiente (la máquina del tiempo) y el alcance de los medios de comunicación de masas. La narración adopta el tono de una comedia loca.

En la peluquería donde trabajan las manicuristas Miriam y Dalila, donde Atur es el gerente que coquetea con las chicas, llega el gorila humano Chico Sansón con su enorme cabellera, dejando en la puerta el carro de la compañía de fuegos artificiales. Horacio (Oscarito), el barbero, al cortarle el cabello, se da cuenta de que se trata de una peluca, y allí comienza una persecución que acaba con un accidente de carro, con fuegos artificiales, invadiendo el lugar donde se lleva a cabo una demostración de la máquina del tiempo. Horacio, Helio (el galán) y el científico Profesor Incógnito Von Tiempo son trasladados al año 1130 a. C., a tierras filisteas, donde son apresados mientras Horacio se comunica con Sansón. En el presente, es el mismo Chico Sansón quien cambia su peluca por un encendedor.

Con respecto a este punto, João Luiz Vieira llama la atención sobre el dislocamiento de la narrativa: al estar la fuerza en la peluca y no en el cabello, se trata de una metáfora de la relación de fuerza entre un sistema económico dominante y la fuerza simulada de un sistema imitativo, una relación que opone el cine hollywoodense al cine brasileño (Vieira, 1983, p. 22). Es aquí donde se presenta la parodia –procedimiento retórico común en nuestros dos ejemplos latinoamericanos– como un proceso de transformación que busca imitar un objeto artístico original de forma cómica. Una imitación que da la impresión de ser algo grosero, de segunda mano, que muestra elementos de humor, *nonsense* y ridículo. “Como una de las formas de la sátira, la parodia se coloca en una posición siempre crítica frente al discurso al cual se dirige” (ídem). Finalmente, este autor señala que en el caso de la película brasileña su intención original es mucho más la capitalización de los residuos del modelo original que la crítica a su discurso, pues la parodia se transforma en una sátira de sí misma, criticando al mismo cine brasileño (ídem).

Volviendo a la Gaza de cartón de la productora Atlántida, Horacio descubre que la fuerza de Sansón está en la peluca, y será testigo de la danza de Dalila, como en la película original. El poder de Sansón es considerado más fuerte que la fuerza de la bomba atómica, calificación totalmente extemporánea. Él recibe como regalo las dos hijas del rey Tubal, Dalila y Miriam. Después de mucho desorden, los fuegos artificiales explotan provocando “el fin del mundo”. Aun cuando la peluca es robada y casi quemada Sansón la rescata y logra recuperar su fuerza. El rey, asustado, le propone ser gobernador de aquel *bochinche*, otra señalización irónica. Con ayuda del inventor Sansón va a mejorar una serie de cosas: radio, televisión, ascensor y teléfono gigante, y va a imponer medidas que parodian las reivindicaciones laborales de la época. Así

surge el lema “Todos los días serán feriados, menos el día del trabajo”, en una clara inversión del código dominante. Bajo el eslogan “¡Vote por Sansón, un hombre de acción!”, Sansón moraliza frente a la comunidad, propone castigos y multas, emite su discurso imitando al dictador Getúlio Vargas, con sus gestos y estribillo favoritos. En este sentido, la película asume un aspecto inusitado de sátira social, mostrando la falsedad de algunos procedimientos políticos por medio de la exacerbación de su puesta en escena. Sansón no se detiene y declara: “¡Voy a crear la industria del cine!”.

Todas estas actitudes de Sansón hacen que el rey quiera matarlo. Intenta hacerlo con veneno, pero fracasa. Dalila se rehúsa a colaborar, pero cuando amenazan con torturar a Helio, su amado, acepta. Sansón confía en ella, le roban la peluca y Atur asume el poder. Los inventos son abolidos, ¡Sansón será ejecutado en la boda de Dalila!

Miriam le roba la peluca a Atur y libera a los tres de la prisión. En la boda la cabellera se quema. Finalmente, los tres escapan, el jeep ocupa el escenario, el ídolo pagano cae, todo se oscurece y se retorna al presente. Al ver que los enfermeros que lo persiguen son los mismos de la época de Cristo, Horacio sale disparado.

La película utiliza un modelo de narrativa conocido: simplifica la representación disminuyendo su espectacularidad y agrega comentarios sobre la sociedad de aquella época, con lo que se convierte en un ejercicio irónico de crítica social. Todo se hace de un modo ridículo, risible e inesperado. La risa se produce cuando el espectador compara la película con el cine convencional y pomposo, que se hace serio por la ceremonia cultural de creer en sí mismo. *Ni Sansón ni Dalila* establece su propia norma a partir del referente del cine hollywoodense, pero su mirada es, si no de burla, al menos de descalificación, tanto del modo de representación como de la sociedad que pone en escena.

Hasta cierto punto *Lo que le pasó a Sansón* repite esta misma fórmula, apoyándose en el carisma de su protagonista. La historia comienza en el pasado, las partes que corresponden al presente, con inesperada semejanza con la obra brasileña, se toman de las versiones existentes, a pesar de que constan en las sinopsis publicadas en la época de su estreno.

De cualquier manera, el registro cómico será el mismo. Y si el orden de los acontecimientos está ligeramente alterado, esto en nada compromete la estructura narrativa, que comienza con el Gran Sarán contando lo que le pasó a Sansón. Hay un *flashback* sobre una bomba atómica que Sansón tiró debajo del templo diez años antes. La amenaza atómica aquí también se tematiza, como en la película brasileña. El Gran Sarán, de inusitados lentes oscuros, cuenta que reconstruyó todo con el auxilio de las Naciones Unidas, y que los cuerpos de Sansón y Dalila han desaparecido. Como en la película brasileña (cuando Sansón dicta un texto a Dalila que ella inscribe

en la piedra y él elogia en cuanto a caligrafía), el Sarán le pide a la secretaria Arpagona que taquígrafe la crónica de los hechos que terminaron con la destrucción del templo. Hay un regreso en el tiempo, se observa que a Sansón le cortan el cabello, paga con un puerco y recibe a cambio un pollo, que acaba por entregar a un niño de la calle como propina. Un guardia empuja a otro chico, y Sansón le enseña a usar la resortera, gracias a lo cual el niño derrumba al guardia. Se trata de David, el clima *nonsense* está establecido, porque el público reconoce en él al personaje que derrotará al gigante Goliat en otro episodio bíblico. La asociación de esos tiempos y relatos distintos permite establecer un territorio ahistórico para el desarrollo de la trama.

Sansón escala por el muro y ve a las bailarinas (como ocurre en la película estadounidense y en la brasileña). En medio de ellas aparece Semadar haciendo ejercicios con flechas para participar en los Juegos Olímpicos. El saludo que la gente le hace es muy bizarro, pues se trata de golpecitos en cabeza y quijada con las dos manos. Lo cual será un gag reiterado, de efecto inmediato. El príncipe Atur se pone celoso de los coqueteos entre Sansón y Semadar. Cuando Sansón tira su lanza, la cámara reproduce su movimiento en una inusitada operación reflexiva.

Sansón explica que su fuerza se debe a su dieta: avena, huevos, leche y chile relleno, contrariando cómicamente el precepto bíblico de la naturaleza divina. Al ver a Dalila, percibe inmediatamente su actitud, diciendo: “¡A pesar de tu carita, eres medio abusadora!”

Todos hablan sobre un monstruo que atemoriza a la ciudad y sobre la recompensa que hay para quien lo capture. Sarán sale a cazarlo con 10 hombres. En el salón, antes de la partida, la situación cómica se sustenta en el humor físico: Sarán habla varias veces a Atur (Marcelo Chávez, la pareja cómica de Tin Tan), provocando un gag de repetición.

En el campo hay una pelea (¿como en *Ben Hur*?) donde Tin Tan canta. Pero al ver al monstruo se desmaya. Llega Sarán con su cortejo y saluda al gorila, diciendo: “¡Huele a nenúfares putrefactos!” Sansón y el gorila tienen una escena completa de pelea, hecha en el *in* y *off* de la caverna. En un momento son vistos en el exterior; en otro desaparecen de la escena mientras se escucha la pelea fuera de cuadro, desde donde caen los objetos que ellos avientan. Lo cual es un recurso cómico simple y muy eficiente. Sansón vence al animal y arranca su cuero, vistiéndose con él como si fuese una casaca. ¡Un gag perfecto! Después se lo ofrece al rey como si fuese de *mink*. Cuando el rey quiere saber de quién se trata, él se identifica no como filisteo, sino como chichimeca, de los olmecas, del tronco de los tlaxcaltecas, pariente de los Fernández de Peralvillo, una filiación inimaginable que cubre varios siglos de referencias. Sansón gana como premio una esposa, rechaza a Dalila y prefiere a Semadar.

La proclamación de la boda se hace ¡en el año 1955 antes de Cristo! De nuevo la referencia temporal juega con el

límite entre el pasado mítico-religioso y el presente. Atur quiere impedir el matrimonio. La ceremonia comienza en un clima de traición y atentado, que deriva en la más tradicional escena de pastelazo, con pasteles explotando en las caras de todos los invitados. Antes, Los Bribones, vestidos con túnica, traen su piano y hacen un número musical, un bolero. Sansón no pierde tiempo ¡canta y baila *Vacilón!* Sarán sigue todo con sus binoculares. Sansón es hecho preso por besar a Semadar, debe pedir perdón al Gran Sarán. Hay un duelo verbal entre Atur y Sansón, quien se rebela rompiendo las cadenas que lo sujetan. Después de engañar al ejército, escapa. Ahora es necesario reencontrar a Sansón, pues se sabe que está asaltando caravanas en la Sierra Madre (la cadena montañosa de la película que John Huston dirigió en 1947).

Sansón y Miriam están en la montaña. ¡Él practica pesas! Las mujeres se instalan en una carpa. Sansón va a robarles, entra en la carpa ¡y es Dalila quien lo ayuda! Bailan, cantan y se entienden. Van a celebrar su cumpleaños, se emborrachan y Dalila le corta el cabello, mientras dice: “Me quiere, no me quiere”. ¡La caravana llega disfrazada de árboles! Al tratar de enfrentarlos se da cuenta de que ha perdido el cabello, y su fuerza, es ahí cuando revela su secreto. Sansón no puede resistir a Atur, ¡incluso su voz se vuelve más fina!

Una vez preso, Atur quiere que Sansón luche con él en la fiesta de cumpleaños de Sarán. Dalila intenta comprarlo, y él acepta su dinero. Van a verlo al molino. Sansón tiene lentes, como una metáfora de la ceguera del personaje bíblico, y hace un número musical donde explota toda su comicidad bailando. Dalila soborna al guardia y va a visitarlo. Le pregunta: “¿Por qué estás usando lentes oscuros, te arrancaron los ojos?” Él responde: “¡No, que no soy Victor Mature!”

Es en este momento cuando la película alcanza su punto máximo de intertextualidad y reflexividad, incorporando los elementos que le dieron origen y proponiendo una intensa actualización de sus códigos originales: ella le compra un tónico para el cabello en el mercado negro.

Finalmente, llega el cumpleaños de Sarán, que será celebrado con una lucha entre los gladiadores Siete Leguas y el traidor Cucurrucucú Paloma. Atado de manos y con boina Sansón es obligado a luchar contra Atur. En un descanso de la pelea toma su tónico. El cabello le crece bajo la boina, se libera, lucha y empuja las columnas del templo. De regreso del *flashback*, Sarán termina de dictar el texto para la estenógrafa, diciendo que así murió Sansón, sin cadáver, pero Sansón aparece con Dalila y varios hijos, maleta en mano, cantando... mudándose a Babilonia.

## Conclusiones

Algunas coincidencias entre las dos parodias de la película estadounidense las hacen excepcionales. La versión brasileña de 1954 y la mexicana de 1955 tienen mucho en

común: ambas se estrenaron con cómicos famosos; en ellas se hacen muchas alusiones a hechos y personajes de sus respectivas sociedades; se emplea el recurso del *flashback* (a pesar de que en la versión mexicana conservada se ha suprimido la parte contemporánea); se hace explícita la intención de imitar a Hollywood de manera irónica y en contraste con los términos desiguales de su poderosa industria. El gesto supremo en estas películas es el ultraje tanto al rigor de la forma clásica, exhibiendo las convenciones de la representación realista, como a la prosodia regular y culta de sus actores. Las dos producciones cinematográficas latinoamericanas le dan la espalda a todo esto, mostrando de qué lado están en la batalla por la reconquista de su público.

La narrativa religiosa es desmontada gracias a la incorporación de elementos contemporáneos (mucho más eficaces cuando se presentan en forma de sátira), que operan al neutralizar el tiempo mítico y al inscribir los temas que se tratan en las películas como parte del horizonte de experiencias vividas por la platea (o lo que podría ser su espectador implícito, de extracción popular, con enseñanza básica y poca información cinematográfica, pero con visible apetito cinéfilo). Es por esto que también se utilizan diversas operaciones de refinamiento estético para seducir al espectador, como el continuo empleo de bailes, la exhibición *voyeurista* de las bailarinas y el empleo de escenarios y vestuarios espectaculares.

Por sobre todo ese arsenal de recursos sobresale el trabajo de los protagonistas, un Horacio y un Sansón profundamente conectados con el espíritu de su tiempo. Son máscaras corporales activadas para representar ese Otro que el cine hollywoodense trató de descalificar y convertir en algo trivial, pero que en las sombras de una Giza de yeso y papel mostraron la grandeza de sus modos originales de interpretación, al estar profundamente anclados en las tradiciones de sus respectivos pueblos.

Cuerpos no docilizados por el trabajo industrial ni por los rigores de la convención, Oscarito y Tin Tan cimientan en su movimiento físico una alternativa creativa y abierta al estar masculino en el mundo: al usar los recursos de las máscaras, el ceño fruncido, la mímica, el bamboleo y el requiebre construyen una plataforma de expresiones de notable sofisticación y poder de provocación.

Esos cuerpos, en la transversalidad de las narrativas en que se imponen, son la marca más distintiva y eficiente de una desordenada búsqueda de independencia y autenticidad, que el tiempo finalmente marcó como un momento particularmente expresivo en la historia de las cinematografías que osaron desafiar, a su manera, al gigante de Hollywood... al que le cortaron los cabellos.

## Notas

<sup>1</sup> Pepló es una especie de túnica de fácil factura que es frecuentemente utilizada por los departamentos de arte de las grandes compañías productoras de cine.

<sup>2</sup> Véase Maza (s. f.), en < [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/martinez\\_solares.html#lite](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/martinez_solares.html#lite) > [fecha de consulta: 28 de julio de 2008].

<sup>3</sup> *Rico vacilón* es una de las primeras creaciones de chachachá. Este ritmo cubano fue creado en 1953, con *La engañadora* de Enrique Jorrín, cuyo éxito fue legendario.

## Referencias

- Augusto, S. (1989), *Esse mundo é un pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*, Sao Paulo, Cinemateca Brasileira/ Companhia das Letras.
- Bergson, H. (2001), *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, Sao Paulo, Martins Fontes.
- Bernardet, J-C (1979), *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, Río de Janeiro, Paz e Terra.
- García Riera, E. (2008), *Las películas de Tin Tan*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional.
- Catani, A. y J. I. de Mello (1983), *A chanchada no cinema brasileiro*, Sao Paulo, Brasiliense.
- Guerreiro, A. (2007), *A carnavalização e o grotesco pelo prisma do cinema brasileiro contemporâneo*, disertación doctoral, Río de Janeiro, Programa de Posgrado en Comunicación, Universidad Federal Fluminense.
- Manga, C. (1983), testimonio, *Filme Cultura*, vol. 16, num. 41-42, p. 30.
- Maza, M. (s. f.), "Directores del cine mexicano. Gilberto Martínez Solares", en <[http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/martinez\\_solares.html#lite](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/martinez_solares.html#lite)> [fecha de acceso: 28 de julio de 2008].
- Paranaguá, P. (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, F. (2002), *Luz en la obscuridad*, México, Conaculta.
- Vieira, J. L. (1983), "Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro", *Filme Cultura*, vol. 16, mayo, núm. 41/42, pp. 22-29.
- Vieira, J. L. (1987), "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)", en F. Ramos (ed.), *História do Cinema Brasileiro*. Vol.1, Sao Paulo, Art Editora, pp. 129-187.

## Filmografía

- Lo que le pasó a Sansón* (1955), dirigida por Gilberto Martínez Solares, México, Diana Films.
- Ni Sansón ni Dalila (Nem Sanson nem Dalila)* (1954), dirigida por Carlos Manga, Brasil, Atlântida Cinematográfica.
- Sansón y Dalila (Samson and Delilah)* (1949), dirigida por Cecil B. DeMille, Estados Unidos, Paramount Pictures.

La revisión del español de este artículo fue realizada por Lauro Zavala.

Recibido: 4 de febrero de 2015

Aceptado: 9 de febrero de 2015

**\*Autor: Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva**

Doctor en Comunicación y Artes por la Universidad de Sao Paulo. Profesor asociado en el Curso de Cine de la Universidad Federal Fluminense, Río de Janeiro, Brasil, donde imparte clases de Escritura de Guión y Cine Latinoamericano. Está asociado al Programa de Posgrado en Comunicación y a la Plataforma de Reflexión sobre el Audiovisual Latinoamericano. Es autor de los libros *Brasil de los Gringos* y *Artes y trucos de Embrafilme*, y coordinó los libros colectivos *Brasil-México: aproximaciones cinematográficas* y *Argentina-Brasil en el cine: diálogos*. También ha publicado en numerosas revistas y libros. Es cortometrajista, guionista y vicepresidente de SOCINE (Asociación de Estudios sobre Cine en Brasil). <tunicoamancio@gmail.com>.

#### **Imágenes de inicio:**

Oscarito y Eliana Macedo. Foto de la película *Nem São nem Dalila*, dirigida por Carlos Manga (1954). Recuperada de <<http://pipocamoderna.virgula.uol.com.br/carlos-manga-reencon-tra-as-chanchadas/89400>> [fecha de consulta: 3 de marzo de 2015].

Tin Tan y Ana Bertha Lepe. Foto de la película *Lo que le pasó a Sansón*, dirigida por Gilberto Martínez Solares (1955). Recuperada de <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/sanson.html>> [fecha de consulta: 3 de marzo de 2015].

#### **Cómo citar este artículo:**

Amancio, Antonio Carlos (Tunico) (2015), "Tin Tan y Oscarito: humor y política en el cine de México y Brasil", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 11-19, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## ‘Wachazos’ posmodernos al humor de Germán Valdés ‘Tin Tan’



Jorge Alberto Rivero Mora\*/Universidad Nacional Autónoma de México, México

**RESUMEN:** Explorar el universo representacional humorístico de Germán Valdés *Tin Tan* a través de algunos elementos de la posmodernidad será el tema central del presente escrito. Considerando el contexto particular del alemanismo, se indagarán ciertos recursos retóricos de su discurso, a través de diferentes soportes de la posmodernidad, como son la fragmentación, el diálogo, la parodia y la intertextualidad, además de estudiar los efectos de tales enunciaciones en los ámbitos culturales, que se resignifican con el paso del tiempo mediante la risa, la desacralización, la sátira política, la parodia y el relajamiento que se expresó en su singular propuesta artística.

**PALABRAS CLAVE:** humor, cine mexicano, posmodernidad, intertextualidad, análisis fílmico.

**ABSTRACT:** Explore the humorous representational universe of Germán Valdés *Tin Tan* through some elements of postmodernism will be the focus of this writing. For this and from the particular context of alemanismo it will explore some of the rhetorical devices of his speech through different media that postmodernism radiates as fragmentation, dialogue, parody and intertextuality, and the effects that such utterances bequeath in cultural areas and that redefine over time through laughter, desecration, political satire, parody and relaxation which was expressed in its unique artistic proposal.

**KEY WORDS:** humor, Mexican cinema, postmodernism, intertextuality, film analysis.

No tengo ningún deseo que me digan que la luna es diferente a mis sueños.

JAIME SABINES

Wachazos postmodern humor Germán Valdés ‘Tin Tan’  
Pp. 20-29, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

LA CINEMATOGRAFÍA SUMINISTRA múltiples significados que ayudan a relacionar este tipo de representación artística con las diversas expresiones de la realidad de una época histórica específica. En este caso, el tema principal del presente escrito es el universo representacional de la singular propuesta humorística de Germán Valdés *Tin Tan* en el cine.

Se exploran algunos de los recursos retóricos del humor tintanesco a través de diferentes elementos irradiados por la posmodernidad: la evanescencia de las fronteras entre los distintos saberes; la fragmentación y la intertextualidad, entendida como un diálogo de diversos discursos que se entremezclan; y los efectos de tales enunciaciones en los ámbitos culturales, en términos identitarios y de influencia; o, incluso, en la política: Tin Tan se mofó de los valores familiares e institucionales del régimen priísta en el contexto del alemanismo.

En este derrotero, se sientan las bases de la discusión para mostrar cómo la posmodernidad pudo redefinir diferentes elementos en los planos histórico, cultural y cinematográfico. Posteriormente, se aterriza el debate en el discurso particular que Tin Tan insertó en su cinematografía, haciendo énfasis en la intertextualidad que irradiaba su discurso y que el mismo se resignifica con el paso del tiempo (a través de la irreverencia, la parodia, la desacralización, la risa, la sátira, la parodia y el relajo del humor tintanesco).<sup>1</sup>

### 1. La transgresión de las fronteras: historia, cultura y cinematografía

Mi único tema es lo que ya no está.  
JOSÉ EMILIO PACHECO

En el siglo XX el horror, la barbarie y la sinrazón de las guerras mundiales materializaron la ruptura de los paradigmas de la modernidad que abrigaban un horizonte de expectativas más halagüeño para el ser humano. Ante esta lógica destructiva, y desde diferentes horizontes culturales, artísticos y académicos, se edificaron diversas respuestas para cuestionar y denunciar el derrotero de fracaso de los “avances” de la tecnología, la técnica, el orden y el progreso, lo que cerró de tajo la posibilidad de mejores condiciones de vida.

Así por ejemplo, desde los terrenos del arte (literatura, cinematografía, música, pintura, etcétera), de las escuelas de vanguardia y sus expresiones (modernismo, surrealismo, cubismo, dadaísmo, futurismo o estridentismo), o de las diferentes disciplinas sociales (Historia, Sociología, Filosofía, Antropología, etcétera) se dio cuenta de una realidad compleja, dolorosa y devastadora, y con particulares críticas a este adverso horizonte se enfatizó el irreversible fracaso de los ideales de la modernidad.

En este convulso escenario, la historia tuvo un parateguas a partir de la gestación de la revista francesa *Annales*, en 1929. Sus principales representantes, Marc

Bloch, Lucien Febvre y Fernand Braudel, quienes participaron y fueron víctimas de la sinrazón de la Segunda Guerra Mundial, ampliaron al máximo el horizonte de la historia, incorporaron nuevas visiones de otros saberes multidisciplinarios y examinaron antiguos e inéditos temas desde innovadoras perspectivas de análisis.<sup>2</sup>

*Annales* fue una publicación nodal para la gestación de nuevos modos de interpretar el pasado, ya no visto solamente como una temporalidad pretérita fija, sino en conjunción y tensión con los tiempos del presente y del futuro, es decir, como historicidad. Por lo cual, pronto surgirán nuevas vertientes de aprehensión de la realidad en la que ésta será vista de forma evanescente, fragmentaria y multifacética.

A la confluencia de ideas que releen el mundo de formas heterogéneas agrupadas en una nueva perspectiva globalizadora se le denominará posmodernidad. Este esfuerzo por encontrar respuestas diferentes a las que aspiraban las directrices de la modernidad fracasada se verá reflejado en la obra y legado de importantes autores provenientes de múltiples disciplinas artísticas y humanísticas como Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Gianni Vattimo, Jacques Derrida, Gilles Lipovetsky y Slavoj Žižek, entre otros (Vásquez, 2011, pp. 63-83).

Después de la fundación de *Annales* la historia se vinculó activamente con otras disciplinas, especialmente con la antropología (y su mirada a la cultura, lo simbólico y la interpretación de dichos códigos). Y la relectura alentó la cimentación de nuevos tipos de “historias” (“de abajo”, estructuralista, mentalidades, microhistoria, historia cultural, etcétera), lo que resignificó no solamente la manera de acercarse al pasado, sino principalmente los mecanismos para construir nuevos relatos y narrativas, lo que en términos de Beatriz Sarlo se denominó “giro lingüístico” en los años setenta y/o “giro subjetivo” en los años ochenta (Sarlo, 2006, pp. 17-22).

Con tal revolución de las maneras de aproximarse y problematizar el pasado hoy en día se ha consolidado la tesis enunciada décadas atrás: la historia ya no precisa el mero dato duro u objeto para alcanzar la verdad histórica, ahora la narración del pasado cobra protagonismo como forma de problematizar o representar a dicha verdad histórica, así lo han aseverado destacados autores: Hayden White (1992), Paul Ricoeur (1995), Peter Burke (2003), Michel de Certeau (1996) y Reinhart Koselleck (1993), entre otros.

Ahora bien, desde esta perspectiva de ruptura ¿qué pasa con la cinematografía y su análisis? En mi opinión, considero que existen diferentes maneras de examinar los discursos filmicos: lúdicamente (que para mí es la manera más óptima para disfrutar dicho arte) y académica e intelectualmente (hermenéutica, historia, antropología, sociología, semiología, etcétera). En este tenor existen expertos en el tema, como Aurelio de los Reyes, Jorge Ayala Blanco o Emilio García Riera, quienes interpretan

la cinematografía desde su particular percepción de lo que este discurso debe irradiar.

Sin embargo, en mi opinión y en defensa de las ideas posmodernas antes expuestas, considero que la cinematografía, por su connotación multifacética, heterogénea y evanescente, no puede ser examinada desde una fórmula única o metodología totalizadora, como si ésta fuera la mejor opción para interpretar el cúmulo de significaciones que irradian tanto el filme como los elementos que lo componen, debe estar abierta a nuevos diálogos, interpretaciones y relecturas de lo que el cine puede detonar, como ha señalado Aurelio de los Reyes.

Algunos investigadores, como el propio Aurelio de los Reyes o Lauro Zavala, han indicado que si bien no hay una fórmula única para el análisis fílmico, sí se pueden tomar diversas estructuras semifijas de las cintas que ayudan a ver el discurso visual desde importantes vetas que privilegia la historia cultural: como objeto o datos fijos del filme; como fuente, es decir, como contenidos susceptibles a interpretar (qué dice la película), o como ambos elementos.

En este orden de ideas cabe señalar que más allá de la capacidad y talento fílmico de algún director consagrado o principiante, ninguno puede hacer por sí mismo o aisladamente una película. La elaboración de una cinta implica un trabajo conjunto, en equipo, donde participan importantes personajes cuyas actividades son esenciales: los productores financian la película (sea por motivos artísticos, económicos o caprichos personales), el director plasma su posición artística y estilo fílmico en la cinta que construye; los actores protagónicos y de apoyo representan la historia que da sentido a la película; el fotógrafo dota al filme de un sentido de realidad al mundo concebido en la pantalla; la música acompaña, complementa y amplifica el tono de las emociones verbales y visuales; la ambientación recrea fielmente o distorsiona el sentido de la realidad, etcétera (Rivero, 2012, pp. 272-273).

Por lo anterior, y lejos de posturas intelectualoides, soberbias y prepotentes, considero que la belleza de la cinematografía, y del arte en sí mismo, radica en vivirla, sentirla y disfrutarla, antes de interpretarla o forzarla al aterrizaje de una específica escuela de análisis; es por esto que considero que el humorismo de Tin Tan ofrece numerosas vetas de análisis, dignas de ser descubiertas, analizadas y problematizadas con profundidad desde diferentes ángulos.

Ayer, hoy y siempre, más allá de los elementos técnicos que la componen o de la proyección de sentidos que puede ofrecer, la cinematografía de Tin Tan es una muy lúdica e incluyente forma de reflexionar críticamente la realidad particular de una época; los múltiples criterios de su representación fílmica están abiertos al debate y problematización de ideas, pero también –y eso no hay que olvidarlo– al goce y disfrute del cine, que enriquece el arte y la vida misma.

## 2. Tin Tan. La gestación de un personaje y una propuesta humorística

Con Tin Tan todo es vacilón, todo es un gran reventón.  
CARLOS MONSIVÁIS

En un contexto marcado por el movimiento armado revolucionario, el 19 de septiembre de 1915 nació en la ciudad de México Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo. En 1927, tras una breve estadía en el puerto de Veracruz, la familia del futuro cómico se estableció en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, Chihuahua, debido a que su progenitor se desempeñaba como agente aduanal. En Juárez Germán estudió la secundaria y a principios de los años treinta entró en contacto con las particularidades de la identidad “chicana” y una derivación de ésta encarnada en el personaje más visible del choque de dos culturas distintas de ambos lados de la frontera: el pachuco (Rivero, 2012, p. 64).

De personalidad hiperactiva y pícara, Germán Valdés pronto se adaptó a su nuevo lugar de residencia y asimiló de modo natural los usos y costumbres del barrio en que habitó, el de “los tiriles” o “tirilones”, es decir, los pachucos de Ciudad Juárez, pero también tuvo la oportunidad de convivir con *zoot suiters* de El Paso Texas y Los Ángeles, California. Como señala certeramente Carlos Monsiváis, Germán Valdés supo asimilar e identificarse con el personaje que le daría fama y posteridad: el pachuco.

Al abandonar sus estudios de preparatoria y probar varios oficios (guía de turistas, sastre, electricista), Germán fue enviado por su padre con su amigo cercano Pedro Meneses Hoyos, dueño y fundador de la radiodifusora local *XEJ La voz de la frontera*. En esta empresa radial, el joven Valdés fue barrendero, mandadero y etiquetador de discos, hasta que la suerte lo llevó a ser locutor de la misma estación de radio, entre 1933 y 1943.

Debido a su inventiva y desenvoltura escénica, pronto Valdés se convirtió en el más famoso locutor de la *XEJ*, por lo que Meneses, convencido del talento y buena voz de Valdés, a quien apodaban *La Chiva* por dejarse una barba en el mentón, lo ascendió como anunciador comercial de la estación y, más adelante, en la primera etapa del programa *El barco de la ilusión*, lo incluyó para que imitara a *Popeye el marino*, el popular personaje de Elzie Crisler Segar (Noriega, 2011, p. 94). Valdés configuró aquí su estilo humorístico al improvisar, contar chistes, escribir *sketches* y vender publicidad.

Su trabajo le gustó al público y Meneses accedió a que Valdés condujera el programa *Agustín Larín* –y no *Tin Tin Larará*, como erróneamente han llamado a su primer estelar radial–, donde parodiaba al célebre compositor Agustín Lara. Así, la radio, y no el cine, como comúnmente se cree, se convirtió en su primer espacio artístico, en el universo seductor que le ayudó a relacionarse con los medios masivos y con la farándula, o *show business*, como solía llamarle.



La creciente popularidad, presencia y dotada voz del joven locutor, cotizaron a Valdés en el medio radiofónico local y pronto otras estaciones juarenses lo invitaron a trabajar. Fue así como de 1936 a 1938 abandonó, en buenos términos, la empresa de Meneses, y trabajó como anunciador titular de las estaciones juarenses competidoras XEF y XEP (Noriega, 2011, p. 97).

El 2 de enero de 1938 Germán Valdés contrajo nupcias con Magdalena Martínez, con quien procreó dos hijos (Francisco Germán y Olga). Convertido en una popular figura radiofónica, Valdés se reincorporó a la XEJ, donde de inmediato comenzó a trabajar de locutor-actor en la segunda etapa de *El Barco de la ilusión*, que Pedro Meneses había reactivado y que se convirtió en uno de los programas más exitosos en la historia de la estación (Rivero, 2012, p. 67).

En 1943, en el contexto de mayor confrontación entre la comunidad México-americana del sur de Estados Unidos y las fuerzas del orden de aquel país, Germán Valdés y Pedro Meneses Hoyos, como un termómetro del momento, gestaron el personaje pachuco *Topillo* que sería la génesis del futuro personaje *Tin Tan* (Noriega, 2011, pp. 114-118). Al respecto, Meneses señala que "Para este tipo de programas decidí crear un personaje con Germán Valdés tipificando al "manito" del otro lado de la frontera. Le compré en la casa *Rosens* de Juárez un traje de lo que en Chicago llamaban los negros *zoot-suit* y que consistía en llevarle la contraria al presidente norteamericano Roosevelt y sus consejos de economía" (Rivero, 2012, p. 67).

Con el personaje pachuco Topillo, Valdés incrementó sus habilidades idiomáticas bilingües y modificó, con humor y sobre la marcha, los guiones escritos por Meneses. Lo que le permitió adquirir la experiencia necesaria para llevar a cabo la parte de la *vis cómica* y desenvoltura que mostraría en su discurso fílmico como Tin Tan. Además, interpretó a múltiples personajes en el teatro-estudio de la XEJ e interactuó con su público como maestro de ceremonias, actor y/o bailarín.

Precisamente fue en el teatro-estudio de la XEJ, que para esa fechas se había convertido en una empresa muy rentable, donde se presentaron algunas compañías itinerantes, entre ellas, la dirigida por el ecuatoriano Jorge Maulmer y su medio hermano, el famoso ventrílocuo Paco Miller, quien daba vida al muñeco Don Roque que le dio a Valdés el nombre artístico que lo consagró: *Tin Tan*. Ante la urgencia de reemplazar a un cómico de su caravana, los empresarios invitaron a Valdés a unirse a su gira por diversas ciudades de México y Estados Unidos.

Marcelo Chávez, quien fungía como administrador de la caravana, a sugerencia de Miller, aceptó convertirse en el patino y desde entonces inamovible pareja cómica de Valdés. En sus primeras presentaciones en Estados Unidos fueron recibidos con recelo y animadversión, pues el tema del pachuquismo estaba presente. En aquellos años la comunidad mexicanoamericana de pachucos padecía un fuerte hostigamiento por parte de las fuerzas del orden

estadounidense, que derivó en una serie de enfrentamientos. El conflicto llegó a su cenit en 1943, cuando turbas de marineros y de policías los atacaron con saña en Los Ángeles, ciudad que se convulsionó durante varias semanas. La prensa llamó a estos sucesos "los disturbios Zoot Suit" e intensificó la estereotipación de los pachucos como criminales peligrosos.

En territorio mexicano, y más allá de la identificación del pachuco Topillo con la criminalización de esta identidad fronteriza, la mancuerna artística de Valdés y Marcelo Chávez se acopló hasta lograr la aceptación, afecto y complicidad de su creciente público, como se hizo evidente en la continuación de aquella primera gira en los estados de Sonora, Aguascalientes, Jalisco y la ciudad de México; este último espacio será determinante en su derrotero artístico.

### 3. El humorismo tintanesco. De la denostación a la valoración

Tin Tan nos molesta porque encarna la culpable conciencia  
de nuestro voluntario o pasivo descastamiento.  
SALVADOR NOVO

La pareja cómica *Tin Tan y su carnal Marcelo* debutó el 5 de noviembre de 1943, en el teatro Esperanza Iris de la ciudad de México. El espectáculo incluía un fastuoso elenco (sobresalían *Cantinflas* y Agustín Lara), pero el éxito e impacto de Tin Tan y Marcelo fue tal que en menos de un mes importantes empresas como la XEW, el teatro Follies y el centro nocturno más importante, *El Patio*, los contrataron. Incluso, en una vorágine de sucesos Tin Tan y Marcelo hicieron su debut cinematográfico en la película *Hotel de Verano*, del director René Cardona.

Tras su inicio fílmico Germán Valdés *Tin Tan* estelarizó cinco películas con el director Humberto Gómez Landeros: *El hijo desobediente* (1945); *Hay muertos que no hacen ruido* (1946); *Con la música por dentro* (1946); *El niño perdido* (1947); *Músico poeta y loco* (1947) en las que el pachuco Tin Tan mostró sus notables facultades humorísticas, aunque sometido a los anacronismos de Gómez Landeros. A pesar de argumentos inconsistentes y películas deficientes, Tin Tan logró sobresalir nutriendo a su personaje de un novedoso sentido humorístico, lúdico, musical y relajiento que aderezó con su vestimenta, lenguaje *spanGLISH* y entonación de rebeldía.

Tin Tan es el primer gran ejemplo del "habla indocumentada", enriqueciendo a fin de cuentas el español de México. Sobre todo en sus primeras películas Tin Tan es gloriosamente impúdico, y aprovecha todas las voces para construir su caló esencial. Tin Tan elabora a la perfección el collage lingüístico donde participan las voces anglosajonas impuestas por la necesidad de nombrar a lo nuevo, el español del campo cuajado de arcaísmos y los dichos y expresiones de todo el país. Tin Tan le pregunta a Marcelo: "Y el jale que conseguiste de *guachador*? ¿Y todavía te *forgetean* tus relativos?" Y uno debe

traducir en el acto que *jale* es empleo y *guachador* es velador, y los relativos que *forgetean* son los parientes que olvidan (Monsiváis, 1992, p. 8).

Sin embargo, el humorismo de Tin Tan fue satanizado por los grupos conservadores y nacionalistas de la época, que llegaron a pedir que salieran sus cintas de las carteleras y “se censurara al cómico vulgar”. En este contexto, fueron constantes las agresiones a su personaje, incluso de intelectuales de la talla de José Vasconcelos, “por deformar el idioma y la imagen del mexicano [...] Me opongo al pochismo lingüístico de espectáculos mediocres, cuando no vulgares [...] El esfuerzo de patriotas ilustrados ha logrado contener el abuso de la jerigonza tintanesca. ¡Pero ahora ocurre que es la ciudad de México la que aplaude y disfruta el pochismo!” (Vasconcelos, 1944, p. 3).

Además existieron continuos ataques virulentos que no sólo se dirigieron al personaje cinematográfico que se abría paso en el cine nacional, sino a la persona de Germán Valdés a quien acusaron de “lépero, vulgar, obsceno, simiesco, estúpido y pervertido”. Según Paulita Brook:

Con tal de complacer al público sin moral, Tin Tan cultiva la más baja de las leperadas, Lépera es su manera de hablar y de moverse y hasta la de estarse quieto, puesto que son léperas sus actitudes. Si el amigo lector hace un esfuerzo por representarse de memoria a Tin Tan, acudirá a su mente una imagen que trataré de describir: un hombre con una indumentaria más que estrafalaria, antipática, encorvado simiescamente. En el rostro una expresión entre estúpida y pervertida, la boca abierta, y las mandíbulas en constante movimiento de rumiante (Rivero, 2012, p. 78).

Y no sólo representantes de la intelectualidad atacaron a Germán Valdés *Tin Tan*, la misma oposición a su estilo humorístico la enunciaron compañeros de oficio como Mario Moreno *Cantinflas*, cuyo personaje de peluquero en la cinta *Si yo fuera diputado*, escribe en la lista de precios: “*Para pachucos no hay servicio porque me caen muy gordos*”, o el cómico-político Jesús Martínez *Palillo*, quien aseguró despectivamente: “A ese Tin Tan ya lo tengo hasta en la sopa. Si yo no soy cómico, él lo es menos. Ya pasaron los tiempos del húngaro con su oso por la calle. Y eso es él; Tin Tan es el húngaro y Marcelo el oso [...] y para colmo, destroza una bellísima lengua como lo es la nuestra” (Rivero, 2012, p. 78).

Fueron tan fuertes las agresiones al comediante que Tin Tan fue visto como persona *nongrata* en diversos medios, a través de publicaciones e inserciones pagadas, incluso hubo un momento en que el propio Tin Tan autotustificó su interpretación pachuquíl: “Excepto algunos casos, no oírás usted decir a nadie las tonterías que yo digo imitando a esa plaga pachuquista [...] Mi propósito al popularizar el tipo de pachuco no es como usted ahora y otras personas antes me han dicho: destrozar el idioma. No hago otra cosa que ridiculizarlos. Y mis imitaciones,

desde luego exactas, no tienen más propósito que ese” (Rivero, 2012, p. 122).

Afortunadamente Tin Tan también fue valorado y defendido por personajes representativos de la cultura nacional. En 1944 el brillante escritor José Revueltas evocó así la impresión que le dejó el cómico:

[Tin Tan] Me interesó vivamente a causa de su fenómeno de interlocución con el mexicano del otro lado. Como yo había visto eso con prejuicios me sirvió para comprender mejor el problema idiomático por lo cual me parecía muy bien la introducción de esa corriente, no debido a una actitud conservadora respecto a las tradiciones lingüísticas del español, sino porque me resultaba necesario hacer frente a esa psicología del lenguaje (Revueltas en Meyer, 1976, 104).

Otro intelectual que reparó en la personalidad de Tin Tan fue el notable cronista Salvador Novo, quien a mediados de la década de 1940 escribió:

A Tin Tan, que une a su atuendo el uso de un lenguaje híbrido, el *spanglish* de los pochos, abundante en términos tomados del inglés, se le acusa de corromper el idioma, como si éste dependiera de la influencia de un cómico en la gente. Mucho más perjudica al idioma el lenguaje de políticos, periodistas y locutores adictos a modas culturales... Es fuerza reconocer que Tin Tan, cuando nos molesta, nos molesta porque encarna la culpable conciencia de nuestro voluntario o pasivo descastamiento (Novo, 1944, s. p.).

Más allá de estos aislados apoyos, conviene subrayar que su encuentro artístico con el director Gilberto Martínez Solares, en 1948, fue definitivo y definitorio en su carrera artística, pues este director lo despojó gradualmente del estereotipo pachuco mutándolo hacia el personaje del pícaro urbano, inteligente y enamorado, lo cual multiplicó aún más su éxito arrollador, que se incrementó tanto que en 1950 fue el artista más taquillero y mejor pagado del cine nacional.

En este horizonte, entre 1943 y 1948, los años de total pachuquismo de Tin Tan, Germán Valdés no solamente se manifestó como un actor de notables facultades artísticas, también alentó la ampliación de su personaje cinematográfico más allá del estereotipo del pachuco de sus inicios: además de su posición lúdica, hedónica, gozosa de hacer comedia, insertó a su propuesta humorística críticas e irreverencias a los valores tradicionales y a las instituciones del Estado, como a continuación se verá.

#### 4. De pochos, pachucos y tarzanes. El humor tintanesco en el alemanismo

Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan.  
JOSÉ EMILIO PACHECO (*Las batallas en el desierto*)

Con la conclusión abrupta de la Segunda Guerra Mundial en 1945, el presidente Manuel Ávila Camacho, tras depo-

ner los proyectos socializantes de su antecesor Lázaro Cárdenas, nombró como su sucesor a Miguel Alemán Valdés. El sexenio del Cachorro de la Revolución, aun cuando representó la llegada al poder de un civil después de un largo período de mandatarios provenientes de la milicia, fue un gobierno en donde se alcanzaron altos niveles de corrupción.<sup>3</sup>

Entre 1946 y 1952 México se transformó notoriamente. El partido del gobierno, el entonces Partido de la Revolución Mexicana (PRM), cambió apariencia, mas no de esencia, llamándose desde entonces Partido Revolucionario Institucional (PRI). Además, el régimen alemánista salió fortalecido a través de tres grandes "ismos" que moldearon en demasía la cultura política nacional: presidencialismo, corporativismo e intervencionismo de Estado, rasgos que debilitaron las prácticas democráticas y fortalecieron al sistema autoritario de la época.

Aunque los avances en materia de industrialización y modernización en el país se materializaron en distintos ámbitos, las banderas de la revolución mexicana con las que el régimen se cubría comenzaron a desgastarse por la marcada desigualdad social, el tráfico de influencias, la creciente participación de la iniciativa privada, y la consolidación del "charrismo sindical", que golpeó a los grupos obreros y populares independientes.

De modo paralelo, en Estados Unidos la comunidad mexicanoamericana padecía discriminación en lugares públicos (escuelas, restaurantes, cines, centros nocturnos, transporte, balnearios públicos, etcétera); en Texas y California, por ejemplo, el hostigamiento a chicanos y mexicanos era un hecho cotidiano. Para cambiar su condición, medio millón de chicanos se alistaron al ejército estadounidense durante la II Guerra Mundial.<sup>4</sup>

Cabe resaltar que dicho conflicto bélico causó escasez de trabajadores del campo en Estados Unidos, porque muchos afroamericanos, chicanos y blancos pobres que hacían esos trabajos fueron reclutados por el ejército. Ante la urgencia de mano de obra barata, en 1942 Estados Unidos negoció con México el programa *Bracero*, un inequitativo convenio laboral, en el que un gran número de trabajadores mexicanos aceptaron salarios miserables y pésimas condiciones de trabajo, sin derecho a organizarse o defenderse. El programa se extendió a otras regiones de la Unión Americana y con ello se construyó una larga cadena de abusos y vejaciones, muy similar a la padecida por la comunidad chicana.<sup>5</sup>

Pero la situación de discriminación y desprecio al chicano no sólo era privativa de Estados Unidos, también en México existía una gran antipatía hacia los connacionales que dejaban su patria; repulsión que no era nueva, como apunta Carlos Monsiváis: "Ya desde el porfiriato el mexicano que se "agringa" es objeto de burla y desdén y Agustín Yáñez en su documentada novela *Al filo del agua*, situada en 1909, enumera las reacciones pueblerinas ante los que fueron a Norteamérica y volvieron" (Monsiváis, 1992, p. 7).

A finales de los años treinta, el vocablo denigratorio "pocho" se extendió en nuestro país para aludir a los emigrados y su cultura. De los pochos emergió un grupo combativo en el decir y el actuar: los pachucos, una peculiar identidad fronteriza mexicanoamericana que devino en un estereotipo con una fuerte carga visual, debido a su indumentaria extravagante llamada *zoot suit*, inspirada en los negros de Chicago y en los *dudes* de Harlem: zapatos bicolores, saco largo estilizado con grandes hombreras y solapas; corbata amplia; pantalón abombado sujeto por tirantes; larga cadena en la bolsa, y sombrero de ala ancha con pluma.<sup>6</sup>

La estafalaria vestimenta de los pachucos, pero sobre todo su actitud de resistencia (más que de enfrentamiento) a una sociedad que los criminalizaba por su aspecto e imagen, dotaron a los pachucos de una connotación muy negativa en la opinión pública: eran tratados como pandilleros, delincuentes y/o drogadictos. El propio Octavio Paz, en su célebre ensayo *El laberinto de la soledad* (1950), ofreció un retrato provocador, maniqueo e injusto del pachuco, más retórico y funcional que descriptivo y realista:

(El pachuco) es un *clown* impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter: sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad; no importa, busca, atrae la persecución y el escándalo [...] El pachuco es la presa que se adorna para llamar la atención de los cazadores (Paz, 1992, p. 4).

Sin escapar de su condición de marginados sociales, los pachucos gestaron un fenómeno cultural muy interesante en el sur de Estados Unidos y en algunas ciudades del norte del país. El pachuquismo fue una expresión cultural que reconfiguró su propia imagen, su propio léxico, sus propios códigos (respeto a las jerarquías, territorialidad, fumar marihuana), y lejos de renegar de sus orígenes, resistió, como pudo, los ataques racistas de la cultura anglosajona que lo segregaba.

El hostigamiento a los pachucos derivó en una serie de enfrentamientos de algunos miembros de esta comunidad en contra de las fuerzas del orden, hasta que, como anteriormente se mencionó, el conflicto llegó a su cenit en 1943, cuando turbas de marineros y policías los atacaron con saña.<sup>7</sup>

En México el estereotipo nocivo de los pachucos también fue reproducido en la prensa local. Por ejemplo, en diciembre de 1942 el semanario *Jueves de Excelsior* publicó un artículo titulado "Los pachucos", que incluyó dos fotografías de un joven pachuco o *zoot suit*. Curiosamente, con este tono peyorativo se hizo presente un doble discurso en torno a la cultura norteamericana, puesto que cada vez era más frecuente adoptar patrones estadounidenses, en la comida, en los hábitos y en el lenguaje, pero también existió una gran aversión hacia el estereotipo pachuco,

que en México se relacionó con los *tarzanes*: vividores de barrio, “cinturitas”, padrotes que delinquían en los barrios bajos ciudadanos. Si bien en numerosos sectores se vivió un marcado antiyanquismo, lo cierto es que hubo un marcado interés del gobierno mexicano por congraciarse con Estados Unidos.

Durante el alemanismo muchos de los rasgos de la cultura política de aquellos años se trasladaron también abierta, o veladamente, al ámbito cinematográfico. Es aquí donde se rescata la propuesta fílmica y humorística de Germán Valdés *Tin Tan*, que supo insertarse en el discurso hegemónico de la mitificada “Época de oro”. La cual produjo películas moralizantes y sentimentaloides priorizando el melodrama, el nacionalismo y la reivindicación del ambiente rural como el espacio utópico que favorecía los valores morales, la familia y la identidad, en contraposición del espacio urbano y la ciudad vistos como lugares de perdición y degradación moral.

En este contexto, en sus años de pachuquería, las agresiones al personaje de Tin Tan y su particular propuesta humorística son constantes, pero acompañado de su inseparable pareja cómica, Marcelo Chávez, y a través del desdoblamiento de su personaje, Tin Tan logra hacer una crítica lúdica, humorística, burlona, irreverente y relajada de los valores tradicionales de la sociedad, de las instituciones del Estado y de las formas corruptas de hacer política en aquella época.

De modo paralelo, a mediados de los años cuarenta, el grupo filosófico *Hiperión*, integrado por Luis Villoro, Jorge Portilla, Alejandro Rossi y Leopoldo Zea, se propone dilucidar la identidad del y lo mexicano. Jorge Portilla plantea la importancia del relajo como un fenómeno identitario del mexicano que puede servir como clave para comprender los rasgos de la condición humana (Portilla, 1966, p. 13).

Precisamente, Tin Tan hace de la irreverencia, el atrevimiento y el relajo –entendido por la Real Academia Española de la Lengua como laxitud en el cumplimiento de las normas, como desorden, falta de seriedad o barullo– un sello característico de su particular humor cinematográfico, ya que de manera constante, a través de distintos elementos posmodernos, se mofó de los modos de ser de la sociedad mexicana y de hacer del régimen alemanista.

Sin presentar una detallada descripción de la obra fílmica de Tin Tan, aquí se pretende reparar en la forma en que su discurso ofrece una representación particular de la realidad histórica; en un primer momento, a través del estereotipo del pachuco, que le daría fama y posteridad, y posteriormente a través de la parodia de lo acreditado (historia, política, literatura). Es así que desde el inicio de su carrera fílmica Tin Tan de inmediato causó enorme polémica por su uso del lenguaje, su estética corporal y su actitud.

A través de la parodia, la ridiculización y el relajo Tin Tan y su equipo cinematográfico se convirtieron en figuras notoriamente atípicas de la vida cultural de la primera mitad del siglo XX, es decir, en elementos

clave de la llamada intertextualidad, categoría de análisis<sup>8</sup> recurrentemente utilizada en el amplio espacio de la posmodernidad.

## 5. La intertextualidad como recurso humorístico tintanesco

Tin Tan es el primer mexicano del siglo XXI.  
CARLOS MONSIVÁIS

Desde el siglo XIX, en distintos espacios, tonos e intencionalidades, el humor político en México ha funcionado como una eficaz herramienta de expresión y de resistencia civil para desacralizar, criticar y, lamentablemente, banalizar el ámbito de lo público y del poder establecido –y con ello el caudal de problemas sociales y económicos que aquejan a la población.

Y es que el humor deriva en distintas expresiones que caracterizan a esta particular enunciación, pero también indica cómo puede examinarse dicho discurso desde sus variadas representaciones, y la manera en que puede aprenderse semántica, retórica, psicológica, sociológica, histórica, ideológica, semiótica, estructural y simbólicamente. Pero más aún, el humor se resignifica, se reconfigura, se resemantiza con el tiempo, y es así que Germán Valdés *Tin Tan*, el cómico limitado y vulgar del ayer, es el genio humorístico del hoy.

En el caso particular del discurso humorístico de Germán Valdés *Tin Tan* fue la permanente alusión o citación a diversas obras (literarias, cinematográfica, radiales, musicales) para construir la suya. Por ello, se establece una suerte de diálogos posmodernos entre discursos que se comunican entre sí, en sentidos múltiples y no unidireccionales.

Tal como ocurre a menudo en el ámbito literario, el proceso de intertextualidad en el cine a través de la agregación de otros textos en el discurso que se elabora (película), normalmente es el resultado de una operación preconcebida, que puede adquirir las formas de homenaje, parodia, sátira o ironía y que busca establecer una relación de empatía o complicidad con el espectador a través de los guiños que la cinta expone y que son identificados por este último (Gennette, 1989, pp. 9-11).

En el mundo fílmico posmoderno de Tin Tan la intertextualidad es evidente, y a través de varios discursos que provienen de distintos ámbitos se puede comprobar cómo éstos inciden en la construcción de sus relatos cinematográficos. La combinación de textos se aprecia en los filmes en distintas oportunidades y con diferentes características, por ejemplo, alusiones a la obra y figura de otros artistas nacionales e internacionales: Bing Crosby (*Simbad el mareado*), Robert Mitchum (*Calabacitas tiernas*), Víctor Mature o el propio Tin Tan (*El revoltoso*), Roberto Rossellini (*Me traes de un ala*), Emilio Fernández (*El rey del barrio*), Pedro Infante (*Lo que le pasó a Sansón*), Jorge Negrete (*El hijo desobediente*).<sup>9</sup>

Así como asevera Gérard Genette que “el intertexto es la percepción, por el lector, de una obra y otras que le han precedido”, lo cual acumula más significados que pueden negarse con la lectura lineal o teleológica de dicho producto, se puede puntualizar que esta referencialidad involucra nuevas lecturas en las que operan, la memoria y el humor, y todo ello da como resultado que el espectador evalúe dicho texto fílmico desde la evocación y añoranza de discursos que previamente han sido observados. Carlos Monsiváis puntualiza que estrellas cómicas de la talla de Charles Chaplin, los hermanos Marx, Harold Lloyd o Buster Keaton son referencias intertextuales en la obra tintanesca:

[...] a diferencia de los hermanos Marx, no arrasa con lo que le rodea por odio a las instituciones, ni convoca a la ruina universal como Buster Keaton. Sin embargo, a escala, los resultados son igualmente apocalípticos. Tin Tan pasa y nada queda en pie, [...] posee las características que afinará hasta el desbordamiento: la desfachatez, el cinismo, la frivolidad, el enamoramiento múltiple, la ineptitud que halla su punto de equilibrio en la eficacia destructiva (Monsiváis, 1992, p. 10).

Esta irrupción del personaje que arrasa con todo lo que se atraviesa a su paso y lo destruye al instante se asocia al tipo de universo humorístico que en distintos momentos la propuesta cinematográfica de Tin Tan explora: el *nonsense*, el disparate, la exageración, la irrisión y el absurdo. Éste es quizás uno de los elementos posmodernos más importantes y rescatables en Tin Tan, quien hace en varias ocasiones un verdadero acto creativo.

Dicha elaboración de humor que innova, abre puentes e hibridiza géneros, enriquece y define en gran medida el estilo del personaje. En términos de Jorge Ayala Blanco, Tin Tan revalora e inserta viejos y nuevos estilos, y es así que se puede rescatar a Tin Tan, un personaje que se maneja profusamente en sus películas. Para Ayala Blanco “el *nonsense* es la introducción de lo absurdo en lo ya consagrado. Es la irreverencia... Tin Tan es el personaje más irreverente del cine mexicano por esto” (Blanco, 2005).

Así, en sus películas, es posible apreciar cómo Tin Tan juega boliche o baila *swing* como cavernícola (*El bello durmiente*); baila colectivamente *chachachá* ataviado de fi-listeo (*Lo que le pasó a Sansón*) o a la usanza de la corte del imperio francés (en *Los tres mosqueteros y medio*); o hace interpretaciones valorables al cantar cosmopolitamente melodías encarnadas en la cultura popular: *Ya vamos llegando a Pénjamo* (al estilo alemán en *Dios los cría*); *La Paloma*, con arreglos modernos y estilo *jazz* (junto con su esposa y Las hermanitas Julián) en *La marca del zorrillo*; *La barca de oro*, que interpreta ataviado como cantaor andaluz y en ese estilo en *El rey del barrio*.

Con lo anterior, el cine y los discursos tintanescos implicaron que tanto sus seguidores y antagonistas subrayaran desde su óptica, las diferencias entre: lo posmoderno, lo moderno y lo tradicional (el pachuco fronterizo del

norte que llega a fusionar el lenguaje; a insertar patrones y hábitos estadounidenses en la cotidianidad); lo vanguardista y lo anacrónico (la expresión de una novedosa moda en la vestimenta y en la actitud); lo moral y lo amoral; la probidad y la indecencia (el sentido lúdico y gozoso en términos sexuales); la mirada constante hacia modelos externos en contra del estancamiento en el pasado.

Por lo anterior, resulta interesante reparar en la manera en que el público o la sociedad de un determinado tiempo histórico recibe un discurso humorístico que continúa vigente y que el día de hoy crea vínculos y afinidades muy arraigadas entre sus receptores. Y es precisamente por esta expresión irreverente y gozosa de Tin Tan y su equipo que la recepción de su discurso, en varios momentos de su carrera artística, provocó que el cómico fuese apreciado como un personaje vulgar, obsceno y peligroso para las buenas costumbres y la moral de la época, así como una mala influencia, según “los puristas” del lenguaje y quienes poseen un sentido muy solemne de ver la vida.

### Conclusiones que no se cierran

Construir conclusiones tajantes no sólo resulta un acto de soberbia, sino también es una salida estéril cuando se tiene claro que la realidad social es más extensa, compleja y heterogénea que cualquier perspectiva teórica. En este caso, la presente investigación es el resultado de un ejercicio historiográfico que estuvo siempre abierto al diálogo con otras disciplinas de análisis que alientan la construcción del conocimiento.

Si bien el discurso humorístico de Tin Tan puede explorarse desde los diversos matices que proyecta su particular estilo discursivo en relación con la categoría de posmodernidad, el humor tintanesco apunta a distintos dominios, a diversos campos de acción que pueden interactuar, fusionar e hibridizar nuevas y antiguas percepciones idealizadas o minimizadas de la realidad. Esto se ejemplifica claramente en su sentido cosmopolita del humor, a través de patrones estadounidenses, como su gusto por el *swing*, el *boogie woogie* o el *spanglish*.

Por lo tanto, las diferentes representaciones simbólicas de Tin Tan y la formalización de las mismas (su discurso gestual, imágenes y lenguaje) desde los diferentes modelos y esquemas que el personaje mostró en sus notables habilidades humorísticas y de interpretación (pachuco, pícaro, parodiador y patifño) constituyen el reflejo de un cine que evidenció un punto de vista particular, que permite apreciar y comprender los diferentes referentes de la época (humor, consumo, hábitos culturales, moral, diversión, modernización del país).

Así, en términos de posmodernidad, el humor de Tin Tan se expresó a veces como ruptura, en otras como oposición y generalmente como convivencia de discursos paralelos: desde las enunciaciones pedagógicas nacionalistas de Emilio Fernández, los dramas urbanos de Alejandro

Galindo e Ismael Rodríguez, las propuestas artísticas más detalladas de directores como Julio Bracho o Roberto Gavaldón, el cine de autor de Luis Buñuel o el cine de rumberas de Alberto Gout, por ejemplo.

En el caso de Tin Tan, la posmodernidad de su apuesta humorística cinematográfica implicó su manera de comparar, evaluar, definir y, sobre todo, diferenciarse de lo otro, de lo que precede, de lo que se rezaga. Una especie de forma de separar o fortalecer límites o fronteras entre los espacios de un modo lúdico original, que expresó en sus películas con sus gestos, con su risa, con sus burlas, con sus rupturas respecto a las formas convencionales del cine mexicano de la segunda mitad del siglo xx.

El discurso humorístico de Tin Tan, así como la construcción y desdoblamiento de su personaje fílmico y las representaciones de la realidad que están insertas en su obra y legado artísticos constituyen fórmulas que ofrecen relecturas: en un momento son objeto de agresiones dolosas hacia la representación y estereotipación del pachuco que caracterizó; en otro, con el paso de los años y desde la vertiente posmoderna, son revaloradas para entender, reinterpretar y reivindicar el loable y original humorismo tintanesco.

Resulta interesante reparar en la manera en que el público o la sociedad de un determinado tiempo histórico recibe un discurso humorístico de gran arraigo, como el que emitió Germán Valdés *Tin Tan* hace más de medio siglo, y cómo tal enunciación puede ser percibida de manera distinta en diversos periodos históricos, creándose fuertes vínculos y afinidades respecto a un personaje cuyo particular humor (que se desdobra en múltiples géneros y formatos) no pierde ni perderá vigencia.

Por lo tanto, este trabajo no es concluyente, ni teleológico ni predeterminado, sino abierto a diversas perspectivas de análisis, y con ello a distintos modos de aprehender a un personaje multifacético como el que construyó Tin Tan; lo que permite mostrar cómo la figura y el discurso tintanescos resultan excelentes mecanismos para examinar pautas, códigos y experiencias que se vinculan, a través de la reivindicación del relajo, de la diversión y del desorden, a formas posmodernas de entender su humor, como alternativas distintas a las que impulsó y practicó el cine mexicano en la “época de oro” y previo a ésta.

## Notas

<sup>1</sup> El propósito de este trabajo es relacionar la posmodernidad con algunas de las características más importantes del discurso humorístico de Tin Tan, es decir, no pretende analizar o profundizar en términos teóricos, en las categorías antes citadas, sino entreverar aspectos históricos e historiográficos del personaje en los años de mayor auge de su carrera artística con algunas transgresiones posmodernas que se extraen de su discurso. Si el lector desea una aproximación más detallada y profunda al respecto, para entender, por ejemplo, el concepto de parodia o pastiche, puede acudir a los estudios de clásicos como Michel Foucault (sobre el humor

y la risa), Fredrick Jameson (acerca de la teoría de la postmodernidad), Jean Baudrillard (a su obra *Cultura y simulacro*) o David Harvey (a su libro *Posmodernidad y cambio cultural*).

<sup>2</sup> Véase *Voces y silencios de la historia* de Sonia Corcuera (2008).

<sup>3</sup> Véase *El sexenio alemanista* de Tzvi Medin (1990).

<sup>4</sup> Véase el trabajo del investigador chicano Rodolfo Acuña (2003) “Chicanos en las guerras estadounidenses. Las ganas de volverse blancos”.

<sup>5</sup> El programa *Bracero* terminó en 1964, en respuesta a las duras críticas por las violaciones de los derechos humanos de los trabajadores por parte de sus patrones.

<sup>6</sup> El origen de la palabra pachuco tiene diversas acepciones: etimológicamente se infiere que deriva del náhuatl “pachocan” (lugar donde se gobierna). Otra teoría dice que la palabra proviene de “pocho”, un término del argot que se utiliza para designar al mexicano nacido en los Estados Unidos. Finalmente, existe la versión de que uno de los líderes chicanos, *zoot suiter*, provenía de la ciudad de Pachuca, Hidalgo, y le apodaban *Pachuco*.

<sup>7</sup> Un acontecimiento que tensó aún más el ambiente fue el asesinato del chicano José García en Sleepy Lagoon, que derivó en el encarcelamiento injusto de 12 jóvenes pachucos. El proceso judicial fue ampliamente seguido por la prensa de la época que se encargó de construir una imagen de malvivientes y peligrosos a los pachucos del sur de Estados Unidos. Una excelente recuperación de los sucesos puede apreciarse en la película *Zoot Suit* (1981) de Luis Valdez, protagonizada por Edward James Olmos.

<sup>8</sup> Tin Tan por sí solo no construye su personaje, lo ayudaron a forjarlo un grupo de actores de apoyo (Marcelo Chávez, Fanny Kauffman “Vitola”, Juan García “el Peralvillo”, Wolf Ruvinski, René Ruiz “Tun Tun”, Joaquín García “Borolas”, José Ortega “el Sapo” y Ramón Valdés), directores (entre los que sobresale Gilberto Martínez Solares), guionistas, fotógrafos, ambientadores y productores.

<sup>9</sup> Sobre este tema, las parodias de las películas de Tin Tan remiten a la literatura infantil: *El ceniciento*, *El bello durmiente*, *El gato sin botas*; a la literatura juvenil: *Simbad el mareado*, *Viaje a la luna*, *Las mil y una noches*; a la litúrgica: *Lo que le pasó a Sansón*, *El tesoro del rey Salomón*; sin olvidar a otros clásicos literarios: *El vizconde de Montecristo*, *Tintansón Crusoe* o *Los tres mosqueteros y medio*. Las referencias intertextuales alcanzaron a otros medios que, por rigor, dependen de un guión literario; un ejemplo se da en una secuencia de *Tin Tan y las modelos* (1959), cuando hace parodia –en un presunto programa de televisión– del temor que en 1938 ocasionó Orson Welles con su adaptación de radio de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, en el que anuncia “marcianos que saquean la ciudad, roban mujeres, convierten a los hombres en ratones y comen niños”. Asimismo, hace parodia del televisivo estadounidense *La ley del revólver*, a través del personaje “Marshall Nylon” –es decir, Marshall Dillon– en al menos tres películas: *Los líos de Barba Azul* (1954), *Teatro del crimen* (1956) y *Ferías de México* (1958). Sobre el tema del lenguaje tintanesco, ver *Tin Tan y su trompabulario*. Germán Valdés, *el genio y su ingenio* de José Andrés Niquet (2013).

## Referencias

- Acuña, R. (2003), “Chicanos en las guerras estadounidenses. Las ganas de volverse blancos”, *La Jornada*, 2 de enero, suplemento La Jornada sin Fronteras.
- Ayala Blanco, J. (2005), *Ni muy, muy, ni tan tan simplemente Tin Tan*, video documental, dirigido por M. Márquez, México.
- Burke, P. (2003), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica.

- Contreras, J. (1984), *Tin Tan. Hacia la sociología de un personaje cinematográfico*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corcuera, S. (2008), *Voces y silencios de la historia. Siglos XIX y XX*, México, Fondo de Cultura Económica (fce).
- De Certeau, M. (1996), *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- García Riera, E. (2008), *Las películas de Tin Tan*, México, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional.
- Gennette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus/Alfaguara.
- Koselleck, R. (1993), *Futuro pasado*, Barcelona, Paidós.
- Medin, Tzvi (1980), *El sexenio alemanista*, México, Era.
- Meyer, E., coord. (1976), "José Revueltas", Testimonios para la historia del cine mexicano, México, Dirección General de Cinematografía/fce.
- Monsiváis, C. (1992), "El pachuco un sujeto singular", *Intermedios*, vol. 4, núm. 1, pp. 6-13.
- Monsiváis, C. (1997), "Ahí está el detalle. El cine y el habla popular /II y última", *La Jornada*, 18 de abril, Opinión.
- Niquet, J. A. (2013), *Tin Tan y su trompabulario. Germán Valdés, el genio y su ingenio*, México, Libro Independiente.
- Noriega Mendoza, H., C. Noriega Mendoza y H. Noriega Sánchez (2011), "El redescubrimiento del Germán Valdés pre-Tin Tan en XEJ Radio (1934-1943)", *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 20, núm. 40, agosto-diciembre, pp. 86-124.
- Novo, S. (1944), *Revista Mañana*, México, enero.
- Portilla, J. (1966), *Fenomenología del relajo*, México, fce.
- Pacheco, J. E. (1998), *Las batallas en el desierto*, segunda edición, México, Era.
- Paz, O. (1992), *El laberinto de la soledad*, México, fce.
- Real Academia de la Lengua Española (2014), *Diccionario de la lengua española*, en <<http://www.rae.es/rae.html>> [fecha de consulta: 15 de agosto de 2014].
- Ricoeur, P. (1995), *Tiempo y narración, Siglo XXI*, México.
- Rivero, J. A. (2012), *Wachando a Tin Tan. Análisis historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)*, tesis de Doctorado en Historiografía (mención académica), México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (uam-a).
- Rivero, J. A. (2014), "Un atisbo posmoderno al cine, la historia y la cultura", *Mainstream*, México, 28 de mayo.
- Sarlo, B. (2006), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI.
- Schmidt, S. (1999), "Política y humor: chistes sobre el presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 50, octubre, pp. 46-70.
- Valdés, G. (1950), *Cinema Reporter*, 27 de septiembre, p. 40.
- Vasconcelos, J. (1944), *Novedades*, 4 de junio, Suplemento Cultural.
- Vásquez, A. (2011), "La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos", *Eikasia. Revista de Filosofía*, año V, núm. 38, mayo, pp. 63-83.
- Vázquez Mantecón, Á. (2000), "La representación del espacio rural, en el cine de los años 40", en J. A. Ronzón, S. J. León y V. Cortés (coords.), *Formatos, Géneros y discursos, Memoria del Segundo Encuentro de Historiografía*, México, uam-a, pp.69-93.
- White, H. (1992), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE.

Recibido: 16 de septiembre de 2014

Aceptado: 27 de febrero de 2015

\*Autor: Jorge Alberto Rivero Mora

Doctor en Historiografía. Profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, área de especialización Política y Cultura. Actualmente lleva a cabo la investigación *Cultura política y movimientos sociales en México* (Seminario de Cultura Política de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco). <[riveromor@yahoo.com](mailto:riveromor@yahoo.com)>.

Sus publicaciones más recientes son "La obra de Ernesto García Cabral en los carteles fílmicos de Tin Tan" (2015), en la *Revista Fuentes Humanísticas* (en prensa), y los artículos "¿Y todo para qué? Una mirada a la cultura política a través de los movimientos sociales de oposición en México (1982-2010)" y "¿Ton's qué? Una mirada a la cultura política desde el humor irreverente de Tin Tan", publicados en *Cultura política a debate. Pasado y presente* (2014), bajo la coordinación de S. Jerónimo y M. Hernández (Corimabooks/UAM-A).

**Imagen de inicio:**

Foto de la película *El rey del barrio*, dirigida por Gilberto Martínez Solares (1949). Recuperada de <[Twitter/@IMCINE](https://twitter.com/IMCINE)> [fecha de consulta: 5 de marzo de 2015].

**Cómo citar este artículo:**

Rivero, Jorge Alberto (2015), "Wachazos posmodernos al humor de Germán Valdés *Tin Tan*", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 20-29, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## Humor político y comicidad fílmica en México

Desde sus antecedentes remotos y la etapa silente hasta la época de oro del cine mexicano



Francisco Peredo Castro\*/Universidad Nacional Autónoma de México, México

**RESUMEN:** Los orígenes del humorismo político-crítico en México tienen dos herencias culturales. Por una parte la tradición de la comicidad satírica-crítica de la antigüedad grecolatina y, por otro lado, el pasado novohispano. Desde aquellos anclajes, y hasta la época contemporánea, el cine cómico, o de comedia, con contenidos de crítica política, no pudo concretarse felizmente durante la etapa muda del cine mexicano, pese a algunos esporádicos intentos. Sin embargo, una vez iniciada la etapa del cine sonoro, tanto la que se concebía como la alta comedia, como las representaciones de los cómicos de carpa, teatro de revista y del “género chico” en general, lograron ser el vehículo para la expresión de una mirada crítica de la realidad, de las situaciones adversas y los protagonistas que las originaban. Casi como en una vuelta a la vida del pasado más remoto, el de la comedia crítica en la antigüedad grecolatina, y con las peculiaridades de la idiosincrasia nacional heredadas de la Colonia, en un breve periodo, entre 1936 y 1955, las posibilidades de la comedia fílmica, con crítica política, pudieron por fin manifestarse en México. Con un tono conservador o evasor a veces, con un reproche social justificado en otras, y a final de cuentas genuino en ambos casos, pero muy exitoso con el cine de cómicos como *Cantinflas*, en la primera etapa de su fulgurante trayectoria como “el mimo de Iberoamérica”, el cine mexicano de humorismo crítico y político pudo por fin existir en la cinematografía nacional, también con otros cómicos menos “estrellas”, pero eficaces.

**PALABRAS CLAVE:** comediografía, crítica, política, cine, México.

Political humor and film comedy in Mexico: from its earliest history and the silent stage to the golden age of Mexican cinema

Pp. 30-47, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>



**ABSTRACT:** The origins of critical humor in Mexico can be traced back to two fundamental roots, namely the colonial background (when Mexico was named New Spain) and the Greek-Latin satiric and critical comedy. From such foundations, and up to the contemporary period, comic or comedy films that criticized politics did not felicitously materialize during the silent film stage of Mexican cinema, despite some isolated attempts. However, with the advent of the talkies in Mexico, the genre conceived as high comedy, altogether with Mexican-style vaudeville, sitcoms, and what was labeled generally as the comedy's "lower genre", managed to critically appraise harsh social realities, adversity and the stakeholders responsible for such ordeals. Almost as a rebirth of the remote Greek-Latin critical comedy, matched with the peculiarities of Mexican idiosyncrasy inherited from the Spanish colonial period, the possibilities for comedy films that were politically captious finally emerged in Mexico during a brief period (1936-1955). Critical and political humor, as a genre of Mexican cinema, finally materialized in this period, either with a conservative or evasive façade, or with justified social scorning. Nonetheless, this genre reached its genuinely critical content with the films of comedians such as *Cantinflas*, during the first stage of his brilliant trajectory as the "Ibero-American mime", and also with the films of other comedians, maybe less known as big stars, but surely very capable as well in their critical-political endeavors.

**KEY WORDS:** comedy, critical, politics, films, Mexico.

### Introducción

Un buen crítico, un buen verdadero crítico, es decir, un crítico ungido y tonsurado como tal, debe sentir el más completo desdén hacia los infelices que le sirven de ranas o conejillos de Indias.

MIGUEL DE UNAMUNO

Crítica buena sería la que pudiera contestar a esta pregunta: ¿qué relación hay entre lo que ha querido hacer el autor y lo que ha conseguido hacer? Menos en el caso, desde luego, de aquellos autores iluminados que han conseguido algo maravilloso sin haberse propuesto nada.

LEÓN DAUDÍ

Hay en México una gran agudeza para descubrir el lado ridículo de las cosas, que todas lo tienen, y el mexicano – peor si es intelectual– se goza profundamente en tomar esa pequeña venganza de la burla y el chiste en cuanta ocasión se le presenta.

JOSÉ REVUELTAS (1942)

UNA HISTORIA DEL HUMOR político en México tiene que pasar, forzosamente, tanto por los que son nuestros orígenes como nación como por el sedimento cultural que nos concierne, como país construido culturalmente bajo la égida de la civilización eurocéntrica-occidental y, por otra parte, por los antecedentes literarios y teatrales que de la picaresca española del siglo XVI, la picaresca mexicana del primer tercio del siglo XIX, y hasta el teatro de revista del primer tercio del siglo XX mexicano se filtran hacia la expresión del humor (comedia y comicidad) de tipo político en el cine nacional.<sup>1</sup>

En cuanto al primer aspecto podemos hablar, por supuesto, de la forma en que la mordacidad, la ironía, el doble sentido, el humor en concreto, fueron usados desde los primeros años de la Conquista por los primeros ciudadanos de lo que habría de ser la Nueva España, cuando inconformes con el actuar de sus gobernantes, y de los privilegiados en general, hicieron crítica contra ellos a través del humor. Luis Reed Torres nos dice al respecto que “de entre las muchas cualidades que se derivaron de la confluencia de las razas castellana e indígena y que significaron una esencia dentro de la naciente idiosincrasia de la nueva nacionalidad mexicana podemos apuntar, en preponderante lugar, *la vena humorística*” (Reed, 1980, p. 21).

Independientemente de que hoy en día puedan cuestionarse planteamientos como el de la “raza castellana” como la raza conquistadora de las civilizaciones mesoamericanas, de que parezca forzado ubicar el origen de la “naciente idiosincrasia” o la “nueva nacionalidad mexicana” en los primeros años de la Conquista, o del virreinato, cuando no se ha construido siquiera la identidad criolla

que habría de conducir a la revolución de independencia –gestora de las primeras publicaciones humorísticas en la historia del periodismo nacional, y de la literatura de la picaresca mexicana–, lo cierto es que el planteamiento puede resultar válido. Permite ubicar los antecedentes de esto que se ha considerado una “cualidad envidiable que muy pocos pueblos del mundo pueden preciarse de poseer”, que por otra parte “asegura una protesta dinámica y muchas veces efectiva”, y que siendo una práctica “tan incisiva y común”, se ha percibido por lo mismo como una “singularidad de nuestra gente” (Reed, 1980, p. 21).

Esto desde luego no es de ninguna manera cierto en tanto el despliegue del humor como práctica cultural no es sólo de “nuestra gente” ni “singularidad nacional mexicana”. Tiene quizá las especificidades propias de nuestra cultura y de nuestra identidad nacional, pero como práctica cultural de la humanidad, a lo largo de su historia, el humor tiene una historia de milenios, un carácter universal, y dichas características las tiene el humor político también. Por lo demás, podemos adelantar que estas aseveraciones de algunos autores, sobre “nuestras” especificidades culturales respecto al humor y algunos personajes, como el cómico del “pelado”, fueron objeto de debate que se aborda adelante, en una perspectiva crítica de los intelectuales que no congeniaron con el nacionalismo a ultranza postulado por otros intelectuales y políticos después de la Revolución.

Es en este punto en el que debe entrar en escena el segundo aspecto determinante de lo que se ha definido por algunos autores muy nacionalistas como “nuestro humorismo”, y de “nuestro humor político” en particular, pues tan universales son tanto uno como el otro, que nos exige por tanto retrotraernos a las posibilidades, y los riesgos que se abrieron para todos los pueblos de la órbita cultural del mundo occidental, desde la práctica del humor político en la comedia antigua de Grecia, con Aristófanes como el sumo pontífice de la comediografía ateniense de su época.<sup>2</sup> No existe producto cultural contemporáneo, llámese obra de teatro, filme, programa de televisión, etc., que en su forma actual como vehículo para la crítica humorística de corte político, no tenga una deuda genuina con aquellos antecedentes que, pese a su antigüedad, siguen todavía muy vigentes en cuanto a propósitos, contenidos y, a veces, resultados. Desde luego, no se trata de una influencia directa, sino de una herencia filtrada en el tiempo y en el espacio a lo largo de los siglos.<sup>3</sup>

Desde estas dos perspectivas es necesario establecer que este artículo busca correlacionar brevemente los dos antecedentes mencionados (el humorismo en el virreinato, su carácter político, y su enlace con la tradición grecolatina), para llegar por esta vía al desarrollo del humorismo político en el cine mexicano del siglo XX, que a su vez acusa la herencia nacional de la picaresca española, de la picaresca mexicana decimonónica y del teatro de revista del siglo XX. Desde luego, la filmografía objeto del estudio puede resultar muy extensa, y las vertientes

que se pueden abordar dentro del humor fílmico político también. Por lo tanto, se plantea aquí una mirada panorámica general a un aspecto de nuestra cinematografía que conviene recuperar y que puede resultar importante en su valoración como proceso histórico, y como práctica, de comunicación cultural en la nación.

Adicionalmente, sobre las distinciones entre cómico y comediante, espectáculo cómico y comedia y cualquier otra de las posibilidades de la comicidad que se pueda considerar (como el mimo o la farsa), conviene recordar que ya en 1899 el filósofo francés Henri-Louis Bergson (1859-1941), en *Le rire. Essai sur la signification du comique* (*La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*), se refirió a todas estas especificidades cuando disertó sobre “lo cómico en general”, “el elemento cómico en las formas y movimientos”, es decir, en los despliegues físicos más propios de cómicos y mimos, “la fuerza expansiva de lo cómico”, “el elemento cómico en situaciones y el elemento cómico en las palabras” y “lo cómico en el carácter”, es decir, en el personaje, todo lo cual alude, en estos dos últimos casos, a las comedias “de situaciones”, donde no prevalece lo físico sino el diálogo, el personaje y la situación (Sypher, 1980, pp. 61-190),<sup>4</sup> de manera un tanto similar a lo que en el mundo anglosajón se conceptualiza como la *comedy of manners*, alusiva “a hombres y mujeres que viven bajo códigos sociales específicos”, “tendiente a estar preocupada con los códigos de las clases medias y altas” y que está “con frecuencia caracterizada por la elegancia, el ingenio y la sofisticación” (Cuddon, 1999, p. 158).

A reserva de que las distinciones entre todo esto ameriten quizá mayor profundidad de la que es posible en este espacio, se establece aquí que se entiende como cómico al actor cuyos personajes y caracterizaciones jocosas, dentro de lo divertido que puedan ser, suelen llegar a ser fársicos, grotescos y con una comicidad más bien de carácter físico, en la que los elementos de la kinésica (expresión corporal), la gestualidad y formas peculiares del habla, suelen ser determinantes como para caer a veces en la caricatura. Por otra parte, el comediante suele ser identificado con el actor cuyos personajes se apoyan no tanto en sus despliegues físicos y faciales, o en el escarnio al que pueda ser sometido, sino en la comicidad de las situaciones y los diálogos, más complejos y sofisticados en lo general que los del cómico, aunque ambos puedan ser igualmente ácidos y críticos de personas y situaciones. Estas diferenciaciones, aplicables para los espectáculos teatrales, no requieren de demasiado esfuerzo ni complejidad para entenderse como aplicables también a la diferenciación similar de representaciones y personajes en el cine; en los hechos, fueron visibles en el cine mexicano de los años treinta en adelante. Ateniéndonos nuevamente a la herencia cultural, de la que todo aquello descendió hasta nuestros días, podemos anotar que los griegos y los romanos ya tenían claras estas diferenciaciones, tanto en la denominación del cómico (del griego *komikós* y del latín *comicus*), en relación con el actor en las comedias,

el comediante. Por eso, desde la etapa de esplendor de la comedia antigua de Grecia, y sobre todo cuando transitó como influencia cultural hacia Roma,

Ya las asociaciones griegas habían admitido en su seno otras clases de artistas; así también los romanos colocaron a un mismo nivel actores [...] volatineros y bufones de ínfima categoría. También los *mimos* fueron aceptados.<sup>[5]</sup> Los griegos habían conocido ya este actor de baja estofa, el *mimos*, que obsequiaba a los transeúntes de la vía pública con sus *remedos de personajes conocidos, imitaciones de animales y otras habilidades*. Epicarmo de Cos, que vivía en Sicilia, su patria, escribió en un principio cortas poesías satíricas para que sirviesen de base a las farsas de estos mimos, contribuyendo así a su dignificación en el terreno literario (Gaehde, 1958, pp. 24-25).<sup>6</sup>

En virtud de esa dignificación, alcanzada ya desde la Antigüedad para los cómicos, frente a los comediantes, en este trabajo no se hace tampoco mayor énfasis en la diferenciación entre unos y otros, sobre todo porque en el terreno del humorismo en el cine nacional, tanto cómicos como comediantes han protagonizado diversos de los muy importantes filmes que en este trabajo se referirán, que tuvieron una carga de humor político-crítico y que fueron una manifestación cultural, a través de géneros fílmicos distintos (como la comedia ranchera, el cine de cómicos de carpa y revista, o el de añoranza porfiriana), que expresaban distintas posturas e intereses políticos, provenientes de diferentes sectores sociales en una etapa de transformación del México posrevolucionario.<sup>7</sup>

#### Antecedentes remotos del humorismo crítico nacional y su expresión cinematográfica

La ambición de poder, de gloria y de riqueza de Hernán Cortés lo convirtió en la primera víctima de la crítica política, y a la vez humorística, de sus capitanes y de todos los que reprobaban su actuar; primero con pintas y escrituras en las paredes (precursoras del *graffiti* actual), y con pasquines una vez que llegó a la Nueva España la imprenta (1539). A decir de Bernal Díaz del Castillo las blancas paredes de las casonas del conquistador en Coyoacán fueron la pizarra inicial en que “con carbones y otras tintas [...] amanecían cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y otros en metros, algo maliciosos, a manera como mase pasquines [...] y decían otras cosas de esta manera; y aún decían palabras que no son de poner en esta relación” (Díaz, 1960, p. 347).<sup>8</sup> Había nacido pues, en la Nueva España, la crítica contra el poder, el enriquecimiento y la vanidad, dicha en versos y rimas que podían transitar de la mera malicia y el humor hacia la vulgaridad, la majadería y el insulto, si nos atenemos a la pudibunda autocensura que Díaz del Castillo se impuso a sí mismo para no referir directamente todo aquello.

Cuando Cortés diera en responder aquellas críticas que sus detractores enderezaban contra él, en aquellas

mismas formas y estilos, “y como Cortés era algo poeta y se preciaba de dar respuestas *inclinadas* [y] respondía también por buenos consonantes y muy a propósito en todo lo que escribía, y de cada día iban más desvergonzados los metros y motes que ponían” (Díaz, 1960, p. 347),<sup>9</sup> podemos establecer entonces el inicio de la tradición mexicana en el uso de los dobles sentidos (las respuestas *inclinadas*), quizá los albures y, sobre todo, los intercambios (alusiones y respuestas), que siglos más tarde se manifestarían aderezadas con música, por ejemplo, en las coplas cruzadas (o contrapunteadas) que fueron muy socorridas para el humorismo del género fílmico mexicano por excelencia, el melodrama ranchero, también llamado comedia ranchera.<sup>10</sup> Desde luego, no fue Cortés el único protagonista de aquella incipiente práctica de comunicación en el régimen colonial de la Nueva España, aunque sí fue uno de sus iniciadores, junto con los que lo increparon, y desde luego a ellos se sumaron muchos protagonistas más a lo largo de las centurias, hasta llegar a los siglos XIX y XX, como se expone líneas abajo.

Ciertamente, por otra parte, las coplas fílmicas derivadas de aquella herencia cultural raras veces contendrían alusiones o críticas de carácter político, pero la tradición de criticar en verso, con ironía, con sarcasmo y a veces con insulto franco y abierto se afianzaría en el cine mexicano de los años treinta, aun cuando sus antecedentes se ubican cuatrocientos años atrás, en lo que a la historia del humor en México se refiere. Dentro de ese humor, y más de contenido político, fueron aludidas en su momento las críticas que se lanzaron contra el heredero del conquistador de México, Martín Cortés (el español), por sus ambiciones políticas entre 1563-1566, que le habrían llevado a tratar de proclamarse rey de la Nueva España, con apoyo de otros hijos de conquistadores, como los hermanos Alonso y Gil de Ávila (Silverman, 2005, pp. 22-23); años más tarde la corrupción, la ineficacia administrativa y hasta la cobardía del virrey fueron motivos de burla, cuando en 1692 un amotinamiento de indios y mestizos dio lugar a una revuelta en la que, habiendo huido del palacio virreinal, para esconderse en un convento, el conde de Gálvez vio minada su hombría en la pinta que a la letra decía: “este corral se alquila, para gallos de la tierra y gallinas de castilla” (Suárez de Peralta, 1878).<sup>11</sup>

Más con tono de advertencia, al virrey de Güemes (Juan Vicente Güemes Pacheco de Padilla, segundo conde de Revillagigedo y quincuagésimo segundo virrey de la Nueva España) se le dijo en un pasquín, desde luego de manera anónima, “Güemes anda derecho, porque el pueblo está en acecho”. Ante lo cual éste respondió “tan derecho andará, que a muchos les pesará” (Reed, 1980, p. 29). La tradición de las alusiones y contestaciones continuó hasta llegados los albores del siglo XIX (1808, aproximadamente), en los preliminares de la revolución de independencia, españoles y criollos se insultaban abierta y escarnecidamente en publicaciones ingeniosas en cuanto a la rima, algunas acababan concluyendo que “lo mismo

es decir criollo, que decir ojo de culo”, como para que los así aludidos respondieran que si “gachupín es muladar sin fin, el criollo siendo culo, bien puede sin disimulo, cagar en cosa tan ruin” (Reed, 1980, pp. 33-34).

Eran aquellos ya los despliegues del humorismo ácido, corrosivo, y en cierto modo destructivo, que dos grupos sociales contrapuestos se lanzaban justo en los umbrales del periodo en el que iban a convertirse en futuros y perennes rivales políticos (como españoles y criollos primero; como realistas e insurgentes durante la Independencia; como monárquicos y republicanos en lucha por definir el perfil de la nueva nación, una vez alcanzada la independencia, y como conservadores y liberales durante todo el siglo XIX y hasta el advenimiento del Porfiriato). Por eso quizá concluye Luis Reed Torres que “la gracia y la picardía propias de los habitantes de la Nueva España [...] se manifestaron en todo su esplendor [y] fueron todos ellos dignísimos antecesores de los punzantes e irónicos periodistas del siglo XIX y aún del [siglo XX]” (Reed, 1980, p. 37).<sup>12</sup>

Salvando, otra vez, el asunto de la gracia y la picardía concebidas como “propias” de aquellos novohispanos, podemos acogernos sin problema a los fundamentos de este humorismo y su carácter político, repasando, en un ejercicio *retrodictivo* y así sea meramente denominativo, todos los antecedentes que habrían precedido lo que se ha definido por diversos autores (algunos citados aquí, y entre ellos José Revueltas)<sup>13</sup> como “humorismo mexicano”, y su vertiente de crítica política, hasta llegar a su manifestación cinematográfica en el siglo XX.<sup>14</sup> Encontraríamos así desde luego, por citar algunos cuantos ejemplos, todo lo que de crítica y humor haya existido en los escritores costumbristas y la novela de costumbres durante el siglo XIX, todo lo que las grandes figuras del Siglo de Oro español legaron en sus comedias y prosas entre los siglos XVII y XVIII (con las obras de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz incluidas), la novela picaresca española del siglo XVI, el mester de juglaría (por aquello de las habilidades para las coplas, la versificación y la comicidad) y, siempre de modo *retrodictivo*, nos encontraremos con la *comoedia* latina e, irremisiblemente, con la comediografía clásica griega, en todo su esplendor, hacia el siglo V antes de nuestra era.

En aquel contexto surgió el precedente más remoto de lo que vemos ahora en los filmes mexicanos de los años treinta y cuarenta del siglo XX, por ejemplo, si nos atenemos a lo que en relación con los orígenes de la comedia nos dicen los especialistas. De todo aquello una cuestión muy importante puede rescatarse. Nos dice Jean H. Croon respecto a aquella primera etapa de la comedia, la comedia ática antigua, que puede enlazarse con los espectáculos mexicanos del siglo XX: más que a nuestro teatro cómico contemporáneo, nos dice Croon, “las traducciones de *la antigua comedia se parecían más a la revista contemporánea* por el vestuario, y *al espectáculo de cabaret*, por la actualidad de sus temas y la sátira política”

(Croon, 1967, p. 101).<sup>15</sup> Es decir, Croon descubre los antecedentes y paralelos de la tradición clásica griega con la revista contemporánea, y nos permite conectar todo el planteamiento con el espectáculo teatral de la revista en México, en la que “la efervescencia política, los héroes y los traidores del México postrevolucionario eran los principales ingredientes de la revista política, un género que brindaba al pueblo una catarsis frente al hermetismo del poder y les permitía ventilar los grandes acontecimientos nacionales” (Estrada, 1996, vol. I, p. 38).

Entre esas características de lo que ocurría en la Grecia del siglo V antes de nuestra era, y lo que pasaba en los años veinte del siglo XX mexicano, con revistas como *La Huerta de Don Adolfo*, *El Jardín de Obregón* o *Las Calles de don Plutarco*, en alusiones directas y burlescas a los hombres del poder político en México, Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, no puede haber demasiada diferencia si nos atenemos a las formas de la acción, del diálogo, de la interacción con los espectadores y, sobre todo, a las formas de referir la contemporaneidad con todos sus problemas y sus protagonistas, aquellos acremente criticados por su actuar en la vida nacional.<sup>16</sup> Así, en México “la avidez de la gente por impugnar los actos de los poderosos” explica que en México, de acuerdo con Enrique Alonso, la revista

vino a cumplir un papel crítico al estilo mexicano: reírse de la tragedia. Y cumplió la función del periódico. El acontecimiento de las tres de la tarde salía muy retrasado en el periódico del día siguiente. En cambio, la noche misma del suceso, los cómicos ya estaban haciendo los chistes pertinentes. También hay que tomar en cuenta que la mayoría de los escritores de este género eran periodistas que comentaban en el teatro de revista lo que en el periódico no podían decir. A veces era tan sangrienta la crítica, que hizo tambalear a más de un funcionario en el poder (Estrada, 1996, vol. 1, pp. 38-39).

Una cuestión es importante en relación con la imposibilidad de que aquella herencia griega presente en la revista mexicana pudiera filtrarse fácilmente hacia el cine. Estando como estaba, basada en los diálogos y en el ingenio de la construcción discursiva, para las bromas, los chistes, en prosa o en rimas, etc., aquella comicidad política de la revista mexicana, del *cabaret* o de la carpa, que se hacía en los años veinte, no pudo hacerse presente en el cine mudo mexicano, precisamente, por la ausencia de sonido.<sup>17</sup> Por eso resulta difícil, si no es que casi imposible, identificar en el primer cine mexicano de cómicos o comedias algún vestigio de humor con crítica política.

Es una época en que en el cine mexicano quizá lo más cercano a la revista teatral fue la película *Viaje redondo* (de José Manuel Ramos, 1919), con un argumento “sobre los apuros de un fuereño en el maremágnum de la capital” (Dávalos y Vázquez, 1985, p. 50). Hubo en ella algunos atisbos de lo que pudiera considerarse crítica, pues en la prensa de espectáculos se aludía a “sus ingenuidades muy

a menudo maliciosas”. Por otra parte, se refería que en *Viaje redondo* “las aventuras de Chon han sido reducidas, se han concretado a iniciarlo apenas en la ‘terrible vida de esta ciudad de la basura’, como dicen en la película en cuestión”. Finalmente, se menciona la presencia de un personaje, “la primera autoridad del pueblo”, en adición a “un detalle técnico malísimo [...], el de la conmemoración de Chon con los ladrones del ferrocarril” (De los Reyes, 1994, pp. 51-53).

En un periodo de la historia mundial del cine, en el que prevalece la comicidad de las grandes estrellas europeas y hollywoodenses en el género, el cine mudo mexicano no tuvo forma de competir con los filmes de Max Linder y la productora francesa Pathé, que luego fueron inspiración para las comedias de Hal Roach y Mack Sennet, protagonizadas por Harry Langdon, Harold Lloyd, Buster Keaton y Charles Chaplin. Aquel cine, basado en el *gag* visual, en la ridiculización de los personajes, a veces en comedias muy elementales y burdas, también tenía una herencia teatral: el *vaudeville*, el *music hall*, la pantomima, que en el cine habían originado unas puestas en escena basadas en las persecuciones, los pastelazos, los garrotazos, las caídas, etcétera.<sup>18</sup> Fue una cauda de comicidad visual que, si acaso tuvo atisbos de alguna crítica, los tuvo esporádicamente, en filmes como *El chico* (de Chaplin, 1921). En ella se aludía de manera sardónica a la filantropía de la burguesía estadounidense, y a sus políticas de salud pública, a través de las referencias que en el filme se hacían a una sociedad de bienestar social y una sociedad de salud pública.

Ante aquel panorama casi todas las cinematografías del mundo, muy limitadas para competir con aquella comicidad de raíces franco-británicas (Pathé y Linder por una parte, y el *music hall* y Chaplin por otra), buscaron imitar de manera local algunas situaciones, personajes y hasta estilos narrativos. En el mundo de habla hispana surgen imitadores de Chaplin en Argentina, España y México (con Charles Amador), y los intentos por copiar la dinámica narrativa, la vertiginosidad de las acciones, no se avienen con el tono y el ritmo del teatro de revista mexicano cuando se lleva a la pantalla. De hecho, una de las críticas fuertes de *Viaje redondo* cuestionó precisamente “la falta de hilación en muchas escenas y el corte rápido en muchas de ellas”, con lo cual “destruyeron algo del efecto cómico” (De los Reyes, 1994, p. 53). Puede intuirse entonces que en el afán imitativo de la vertiginosidad y las acciones del cine cómico extranjero, la comicidad de la revista mexicana no pudo, en definitiva, avenirse con las características de aquella comicidad fílmica europea, francesa o anglosajona.<sup>19</sup>

Aunque de *Viaje redondo* la crítica haya concluido que “poniendo en la balanza de la justicia lo bueno y lo malo del film, *Viaje redondo* ha triunfado y por tanto marca la primera fase, en la etapa de las películas cómicas de la cinematografía mexicana”, y aunque la publicidad haya hecho énfasis en que “Chaplin es inglés, Max Linder es

francés y Beristáin es mexicano, simplemente mexicano” (De los Reyes, 1994, p. 51), aquella historia de un promisorio final feliz para el cine cómico mexicano de la era muda nunca se concretó. Todavía dentro de la etapa muda casi la misma anécdota se utilizó para *Del rancho a la capital* (Eduardo Urriola, 1926), cuya publicidad invitaba “a deleitarse con la ingenuidad de dos provincianos que por primera vez visitan la gran Ciudad y caen en manos de dos peloncitas que los dejan como al gallo de Morones (sin plumas y cacareando)” (Dávalos y Vázquez, 1985, p. 116). Por los años en que se hace, el filme habría hecho referencia, cuando menos en aquella publicidad, al muy corrupto líder sindical Luis N. Morones, y los conflictos en los que se habría visto involucrado durante los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928). Pero en términos de crítica política y fílmica no hubo en realidad todavía demasiado.

En aquel panorama, lo que sí aportó *Viaje redondo*, como posibilidad futura de éxito, para la comicidad y para la crítica, fue la participación en el filme de cómicos y comediantes como el propio Leopoldo *El Cuatezón* Beristáin, Joaquín Pardavé y los hermanos Manuel y Alfonso *Pompín* Iglesias. Aquella posibilidad, la de que “algunos creadores del llamado ‘género mexicano’ del teatro de revista probaran fortuna en el cine” (Dávalos y Vázquez, 1985, p. 50) habría de ser crucial, una vez que con la llegada del cine sonoro concluyó el reinado de la comicidad exclusivamente visual en las cinematografías del mundo. Para México, sus cómicos y comediantes, y su cine, la verdadera historia estaba por comenzar.<sup>20</sup>

### Una historia brillante, con cine sonoro, cómicos y una nueva transición

En el cine mexicano de los años treinta, en medio de la búsqueda y la experimentación que ocurren en los terrenos de lo formal, y en cuanto a la temática para ensayar géneros y temas, las comunidades de espectadores mexicanos pronto descubren que en los terrenos del humor fílmico tendrían tres opciones fundamentales. Junto al melodrama prostibulario con el que debuta el cine sonoro mexicano, a partir de *Santa* (de Antonio Moreno, 1931), el melodrama familiar, el cine de temas históricos, ensayos para un cine de terror, cine “de época”, y hasta “cine de contenido social”, etc., el cine nacional descubrirá otras tres vetas: el cine de temas rancheros o rurales, que tendrá dos grandes vertientes, la melodramática y la cómica; el cine de cómicos, y el cine de comedias.

En el terreno del cine de cómicos un primer intento de sonorización se había hecho con *El águila y el nopal* (de Miguel Contreras Torres, 1929), que en los hechos acudía a una trama similar a la de *Viaje redondo* y *Del rancho a la capital*. Ahora era el cómico Roberto *El Panzón* Soto quien interpretaba al rancharo que viajaba a la capital del país y terminaba embaucado por aviesos capitalinos. Junto

con Soto actuaba otra vez Pardavé y un nuevo cómico, Carlos López *Chaflán*. Pero en un contexto en el que se identifica “al humor con lo frívolo y lo vulgar” (García Riera, 1999, p. 80) todavía no tienen grandes posibilidades los cómicos, hasta que llega *Allá en el Rancho grande* (de De Fuentes, 1936), en donde aparecen las ya referidas coplas contrapunteadas y tienen posibilidades de lucimiento, dentro del melodrama, cómicos como el ya mencionado *Chaflán* y Emma Roldán, que en el futuro se afianzaría como cómica, comedianta y actriz de dramas y melodramas por igual (López-Vallejo, García Riera y otros, 1984, p. 136).

En el mismo año en que se produjo *Allá en el Rancho grande* debutó un cómico joven, proveniente de la carpa y el teatro de revista, cuyo nombre era Mario Moreno *Cantinflas*. La película fue *No te engañes corazón* (de Miguel Contreras Torres, 1936), y además de *Cantinflas* estuvo en ella otro cómico, Eusebio Pirrín *Don Catarino*. Inspiradas en la revista costumbrista y en el sainete,<sup>21</sup> respectivamente, ninguna de aquellas dos películas habría tenido mayor significación, salvo por el hecho de que la cinta de De Fuentes inaugura un género que por su tono y contenidos (cómicos, festivos y elogiosos con la vida de las haciendas, en donde todo sucede en un contexto idílico y sin conflictos de clases) se convierte en una crítica muy conservadora del reformismo cardenista en materia agraria y de reivindicación de las clases campesinas e indígenas del país. ¡Ora Ponciano! (de Gabriel Soria, 1936), con el ya mencionado *Chaflán* y Leopoldo *Chato* Ortín en la parte cómica, sería un ejemplo también muy representativo del contra discurso que el cine de comedia ranchera postulaba como antagonista del régimen cardenista y sus políticas en el campo mexicano. Así, aquel género no solamente exaltaba el machismo y reforzaba el planteamiento de la estructura patriarcal como el ideal, sino que, sobre todo, tendía a reafirmar la prevalencia de valores mexicanos tradicionales en un momento de rápido cambio, económico y social, que buscaba transformar al país (Doremus, 1998, p. 109 y 131-132).

Hubo en aquel panorama, desde luego, filmes de humorismo involuntario, como *Luponini de Chicago* (1935) y *Marihuana* (1936), ambas dirigidas por el chileno José Bohr, que pretendiendo ser dramáticas y críticas de problemas sociales, como la delincuencia y las adicciones, terminaron por ser si acaso pintorescas. Así, dentro de aquel panorama de comicidad involuntaria, de comicidad en ámbitos rurales vistos como la Arcadia bucólica y feliz (la de la comedia ranchera) que el cardenismo destruía, surgieron otros filmes que en tono de comedia se involucraron de plano en cuestiones políticas. Emilio García Riera (1999, pp. 105-106) nos dice al respecto que

*El cultivo del costumbrismo tendió en los finales de la década (de los años treinta del siglo XX) a hacer la sátira –en microcosmos municipales, por lo general– de la vida política mexicana, con énfasis en el tema de la imposición de poderes. En La honradez es un estorbo (1937), comedia melodramática y urba-*

na, Bustillo Oro puso a su protagonista (Leopoldo Ortín) al frente de un *partido “de oposición”* compuesto por ancianos. En *Mi candidato* (Chano Urueta, 1937), un joven platero (Pedro Armendáriz) de Taxco enfrentaba con un *nuevo partido de trabajadores* al cacique (Domingo Soler) del lugar; es posible que la película se quisiera de izquierda, pero más pareció lo contrario [...] Hubo también algo de ambigüedad y ambivalencia en *El rosario de Amozoc* (1938), divertida y abigarrada comedia costumbrista de José Bohr con Lupita Tovar y Emilio Tuero, y quizá más en *El señor alcalde* (1938), película dirigida por el debutante, antes fotógrafo, Gilberto Martínez Solares [DF 1906-1997], basada en un cuento del potosino Jorge Ferretis [Río Verde 1902-1961] e interpretada por Domingo Soler y Andrea Palma. Pero Fernando de Fuentes no dejó dudas en *El jefe máximo* (1940): adaptó al medio mexicano una pieza del español Carlos Arniches (inspirado a su vez por *El inspector*, del ruso [Nikolai] Gogol) para fustigar a un cacique pueblerino, dictatorial, corrupto y llamado con lujo de obviedad Máximo Terroba (Leopoldo Ortín); el título de la cinta era una clara alusión a Plutarco Elías Calles, el “jefe máximo” –así le decían– que impuso presidentes sumisos a su voluntad (García Riera, 1999, pp. 105-106).

Si entendemos a la sátira como “una *forma de comedia* [...] cuyo propósito es exponer, censurar y ridiculizar los disparates, los vicios y los defectos de una sociedad [y/o] del individuo que representa a esa sociedad [...] y que a menudo es muy afin al burlesque, la farsa y la comedia de costumbres”, tenemos una parte sustancial del concepto (Cuddon, 1999, p. 785). Por otro lado, debemos entender a la sátira también como “*la actitud crítica* [que] se funde con las notas de humor y de agudeza con la finalidad, no siempre evidente, de *corregir y mejorar las instituciones humanas o la propia especie*”, con matizaciones como “la invectiva, el sarcasmo y la ironía”, en representaciones en las que “la ridiculización del objeto o persona sometidos a crítica es el instrumento que utiliza el autor satírico para producir efectos de hilaridad en el lector o entre el público”,<sup>22</sup> a la vez que para emitir un juicio o perspectiva moral –de manera similar a lo que en el mundo anglosajón se define como *comedy of morals*.<sup>23</sup>

Finalmente, y en tanto la comedia, cualquiera que sea su esquema, “no deja de cumplir su función crítica y moralizante eminentemente social” (Rivera, 1989, p. 117), podemos establecer así que apareció la sátira de la vida política mexicana, en el cine nacional, con temas como la corrupción, la manipulación electoral, las imposiciones, el partidismo de oposición, trabajadores contra caciques, y a su vez el caciquismo como un problema del mundo rural, visto como propicio para las conductas arbitrarias y corruptas. Era claro entonces que el humor de aquel cine, como el de las comedias rancheras, estaba dirigido otra vez contra los regímenes revolucionarios. Pero es claro también que si la crítica política implícita en la comedia ranchera era de tono abiertamente conservador, frente al reformismo agrario del cardenismo, la crítica de las comedias como las arriba mencionadas no era del todo injustificada, y más bien estaba bien fundada y plenamente justificada, por la corrupción de la “familia revolucionaria”.

Frente a los aspectos positivos de los regímenes revolucionarios nadie podía negar, a mediados de los años treinta, que el partidismo corporativista del PNR (a partir de 1929), a través de agrupaciones como la Confederación Nacional Campesina (CNC) y otros de sus órganos, había originado una gran degradación de la vida política, con la proliferación de caciques rurales y líderes sindicales y partidistas corruptos, en las urbes y en el campo. Si la comedia ranchera significaba “el recobro de un universo feliz e idílico que la burguesía urbana gustaba de suponer existente” (García Riera, 1969, p. 128-131), la misma clase media o pequeñoburguesa que hacía el cine mexicano se inmiscuyó no sólo en contravenir con dicho género el discurso político y reformador del cardenismo para el campo, sino que además denunció con filmes como *El jefe máximo* y sus similares las formas en que la corrupción de los revolucionarios parecía amenazar “nuestro paraíso perdido” (Monsiváis, 1966, en López-Vallejo, Riera y otros, 1984).<sup>24</sup>

En paralelo con aquellas comedias de crítica política se gestó en el cine mexicano el gran éxito del cine cómico en el que ahora sí, sobre todo con *Cantinflas*, habría cuando menos con él la posibilidad de que un cómico dejara de ser figura de soporte y pudiera convertirse en figura protagónica, y vehículo además de crítica sociocultural y política. Si la sátira y la crítica de los filmes arriba mencionados se ajustaban, por sus tramas, situaciones y personajes, a los modelos de la sátira y la crítica cultivadas desde los tiempos de la comedia antigua de Grecia (la de Aristófanes, Cratino y Eupolis),<sup>25</sup> el humor fílmico mexicano de los cómicos de los años treinta del siglo XX acusa la herencia cultural de lo que en la misma antigüedad griega se define como la comedia nueva. En la etapa media de la comedia el interés político en las tramas había disminuido, entonces, se vuelve en la comedia nueva a los orígenes, al margen del esplendor de la comedia antigua, y con Epicarmo, en la comedia siciliana, se cultivan “*farsas burlescas*, parodias de mitos y leyendas, y *comedias populares* que son el prototipo de la Nueva Comedia Ática” (Croon, 1967, p. 101). Por otra parte, al haberse desprendido del interés político, durante la etapa media, la comedia nueva se caracterizó porque en ella “la obra de costumbres, cómica, encontró su sitio [...] *La intriga se juega alrededor de personajes tipos; se descubre también una tendencia moralizadora y un interés por los problemas filosóficos de actualidad* [...]” (Croon, 1967, p. 71).<sup>26</sup>

Sirven estos antecedentes para plantear que de la misma manera que frente a las comedias y comediantes “de altura” que habían existido en la Antigüedad, y junto a los cuales fueron incorporados los cómicos, a la larga con igual presencia, importancia y reconocimiento, en el cine mexicano se incorporaron los cómicos al inicial firmamento estelar de comediantes y comedias como las antes referidas en el primer cine sonoro. Los especialistas nos dicen, respecto a la tradición grecolatina de la Antigüedad, que “esta literatura mímica se valió para su representación ajustada, de *comediantes familiarizados con los bajos*

*fondos, tanto del lenguaje ordinario como de la vida*, y entre ellos no debió faltar el profesional gracioso, como actualmente el *clown* o el artista cómico. *Los mimos actuaban con una indumentaria precaria, sin máscara, y de este modo se les ofreció la posibilidad –nunca bien ponderada– de poder actuar directa y personalmente sobre el espectador*” (Gaehde, 1958, pp. 24-25).<sup>27</sup>

Aquello fue, precisamente, lo que en sentido literal pudieron ver las audiencias mexicanas cuando en la película *Águila o sol* (de Arcady Boytler, 1937) una escena de carpa fue simplemente transferida al filme, con un efecto inesperado y a la larga muy fructífero para todos los involucrados, con lo que luego se confirmó como el hallazgo del momento en el cine mexicano. A los comediantes de la estirpe teatral se sumaba en el cine, como en las tablas, la picardía de los cómicos, proveniente de las carpas y los teatros de revista. En aquel proceso Mario Moreno *Cantinflas*, con el vestuario y el habla propia de las carpas en que había debutado (Sotelo, Valentina y Ofelia), y lo bizarro de sus diálogos, como el cómico que mejor había encarnado “la vitalidad del género” de la carpa, consiguió por lo mismo dar un giro trascendental al cine mexicano (véase Bonfil, 1993, p. 27). Después de su debut con *No te engañes corazón* (de Contreras Torres, 1936), *Cantinflas* había dado continuidad a su carrera fílmica con ¡*Así es mi tierra!* y *Águila o sol* (ambas de Arcady Boytler, 1937),<sup>28</sup> seguidas por *El signo de la muerte* (de Chano Urueta, 1939) (Escalante, 1937, p. 41), en adición a algunos cortos, como *Cantinflas boxeador* y *Cantinflas ruletero* (ambas de 1940), *Cantinflas y su prima* (Carlos Toussaint, 1940), *Cantinflas profesor de historia*, etcétera. Aquella fue una etapa de mero conocimiento del cine, de transición, entre su comicidad de la carpa, del teatro de revista, y la adaptación de su estilo a un nuevo medio.

Una crítica aguda como Luz Alba había expresado, a propósito de la comedia ranchera y el género que inauguró, que se trataba de “una transcripción *fonotográfica* del mexicanismo convencional de nuestro teatro de revistas, que las gentes de las ciudades se han acostumbrado a confundir con el verdadero” (Luz Alba, 1936, en López-Vallejo, García Riera y otros, 1984, p. 137). Y en efecto, como vimos con lo sucedido a propósito de *Viaje redondo* y *Del rancho a la capital*, en la etapa muda, la transferencia del teatro de revista al cine no había sido exitosa, ni la crítica del teatro de revista había logrado expresarse fílmicamente con fluidez. Sin embargo, la transferencia de la carpa al cine, con *Cantinflas* y otros cómicos, sus modos y su habla, sí logró impactar en las audiencias de esas urbes que coexistían con aquel género de entretenimiento. Eso es lo que explica que de *Águila o sol* al estruendoso éxito de *Ahí está el detalle* (de Juan Bustillo Oro, 1941), *Cantinflas* se haya convertido no solamente en súper estrella del cine iberoamericano, sino en portavoz cómico de una crítica de “los de abajo”, los pelados, a “los de arriba”.

Solamente tres filmes (*Águila o sol*, *Ahí está el detalle* y *Ni sangre ni arena*, de Alejandro Galindo, 1941) bastaron

para configurar “su personaje de paria, de ‘peladito’, [que] esgrime el habla incoherente para conjurar la adversidad” (García Riera, 1993, p. 57). Nace el personaje que con la distorsión lingüística lucha por escabullirse de una racionalidad, la de los de arriba, los poderosos frente a él, que le es adversa en todos sentidos, comenzando por el habla con que trata de apabullarse y frente a la cual el pelado se las ingenia para enredarlo todo y saltar el obstáculo. Con escenas como la de carpa (en Águila o sol), o la del juicio en *Ahí está el detalle*, o con la trama de *Ni sangre ni arena*, como el falso matador que logra “torear” a las autoridades, a los poderosos, a los ricos, etc., su personaje del pelado plantea la estrategia del desposeído que con “su golpiza a la sintaxis” (Monsiváis, 1993, p. 7), lucha con denuedo por desarticular la agresividad de la gente “decente” o los leguleyos (por ejemplo, en el juicio de *Ahí está el detalle*), que buscan acorralarlo.

Así, los de las “clases superiores” se estrellan ante el muro infranqueable del caos, del relajo al que los conduce el “pelado” con su discurso invertebrado, divorciado de la lógica del raciocinio y la expresión lingüística que “los de arriba” presumen de poseer. Se trata de una confrontación que, por otra parte, es además de enfrentamiento de clases, quizá también “de razas”, porque se trata del pelado, de ascendencia más bien indígena (Doremus, 1998, p. 108), frente al “criollo”, o al que se asume como tal por entonces en la sociedad mexicana, cuando el mestizaje no es tan amplio como en la actualidad, y donde permanecen los resabios de superioridad de las élites provenientes del Porfiriato (véase al respecto, por ejemplo, Pilcher, 2001, pp. 71-78).<sup>29</sup> Por otra parte, a continuación en *Ni sangre ni arena*, “*Cantinflas* no pareció un cómico, disfrazado de peladito, sino un peladito real, tan gracioso como patético y conmovedor en sus esquivamientos de la autoridad y en sus intentos de aplacarla afectando ante ella el cuatachismo” (García Riera, 1993, p. 184). Por estas cuestiones, diría Carlos Monsiváis, “los espectadores del principio, aún sujetos al peladaje [...] le admiran al cómico su forma de ser, la rapidez para intimar con desconocidos, *el habla que va de ninguna parte a todos lados*, y la victoria sobre el prójimo, *inerme ante su palabrería* [...]” (Monsiváis, 1993, p. 8).

En aquella corta etapa de la carrera inicial de *Cantinflas* él, sus argumentistas y sus directores logran crear al personaje cómico que siendo ajeno a la lógica discursiva de los que están por encima de él, social y económicamente, termina por abatirlos. Lo logra con su actitud maliciosa y cínica, a la vez inocente e inofensiva, y tendiente a despertar la ternura ante su vulnerabilidad. Se abren entonces las posibilidades de una crítica de esos “de abajo”, a los que el pelado representa, contra abogados, policías, diputados, líderes políticos y en general toda clase de personas del entorno social que con su poder sojuzgan y apabullan a los desposeídos. En tanto vive al margen de las formalidades y las convenciones sociales, de las ataduras de la corrección, tanto en el vestir como en el actuar y sobre todo en el hablar, el personaje del

pelado en *Cantinflas* concluye como un superviviente, en un contexto en el que las “clases bajas” que lo admiran son también supervivientes de las clases políticas y sindicales que a final de los treinta y principios de los cuarenta ya tienen secuestrada a la sociedad entre los desvaríos de su verborrea “reivindicativa” y la evidencia de su cada vez más notoria corrupción.

Lo que no habían logrado del todo las traslaciones de la revista, o las comedias satírico-críticas (al estilo de *El señor alcalde*, *Mi candidato* o *El jefe máximo*, arriba mencionadas), lo logra un cómico que con su personaje y sus filmes concreta un relativo desquite, por la vía del humor crítico y fílmico, frente al poder. Por estas características Salvador Novo diría que “en condensarlos (a los líderes del mundo y de México), en entregar a la saludable carcajada del pueblo la escena demagógica de su vacío confusionismo, estriba el mérito y se asegura la gloria de este hijo cazarro de la ciudad ladina y burlona de México que es *Cantinflas*” (Monsiváis, 1993, p. 9). Era cierto todo aquello, pues la discursividad cantinflasca, carente de sentido y de lógica, aludía simultáneamente a los políticos demagogos y verborreicos que con su perorata política, rebuscada y obtusa, buscaban enmascarar su cinismo y su corrupción en el manejo de la administración pública y en la vida nacional (Pilcher, 2000, p. 347).

A pesar de esto, algunos sectores de las élites intelectuales mexicanas percibieron en el éxito del personaje del pelado una omisión y hasta una confabulación de las élites políticas que, al permitir la glorificación de las masas, a través de la comicidad del pelado y sus situaciones, permitían la creación de una nueva “máscara” que llevaría a los mexicanos a evadirse de su identidad y su realidad, lo cual obstruiría la modernización del país. El choque entre los revolucionarios nacionalistas, y los intelectuales cosmopolitas y universalistas, entre ellos Samuel Ramos, Jorge Cuesta, Rodolfo Usigli, dio lugar a que así como los nacionalistas toleraran y con el tiempo hasta prohibieran la crítica contra las “clases superiores”, entre ellas los políticos oportunistas, advenedizos y deshonestos, estos mismos políticos, en tanto transigieron con aquellas representaciones, escénicas y fílmicas, fueron a su vez vistos como “hipócritas, inmorales e ignorantes”, y denunciados por promover un nacionalismo cultural que percibían como retardatario, más que como genuinamente modernizador (Doremus, 1998, p. 16 y 108-138).

Aquel personaje de *Cantinflas* fue una vuelta a la vida, a través del cine, del pícaro que desde la literatura española del siglo XVI, pasando por la literatura picaresca del primer tercio del siglo XIX, había llegado hasta las carpas del siglo XX mexicano para finalmente expresarse en el cine. Pareció que se repetía un proceso similar al ocurrido en el pasado español, cuando el género de la picaresca surgió “pletórico de naturalidad, como reacción a los amaneramientos refinados y ampulosidades de los libros de caballerías y de las novelas pastoril y morisca [...]” (Moncada, Pujol y Ruiz, 1980, p. 101). En efecto, el



personaje de *Cantinflas* en el cine, y otros cómicos como él en la historia fílmica nacional, aunque nunca con su mismo éxito y poder, acusan varios de los rasgos de lo que fue el pícaro original de la literatura:

Etimológicamente, el pícaro procede de *picardo*, de Picardía, personaje entroncado con los soldados que volvían de Flandes y con las picas de que eran portadores. *Al pícaro lo llaman algunos el antihéroe, una especie de vagabundo que lucha diariamente por la sagrada empresa de la pitanza cotidiana,*<sup>[30]</sup> *sin el menor esfuerzo posible, sin oficio ni beneficio normales, sorteando los lindes de la delincuencia.* Pueden considerarse como precedentes de estos pobres diablos los personajes que pululan en las capas bajas de *La Celestina* [...] Pero la obra que desborda los lindes y se erige en representativa de este género es *La vida del Lazarillo de Tormes* [...] Una relación de carácter autobiográfico en la que su protagonista, Lázaro, muchacho del bajo fondo social, nos narra sus andanzas al servicio de un ciego, de un clérigo, de un escudero, de un buldero,<sup>[31]</sup> de un alguacil... a cuyas órdenes espabila el ánimo y aprende a vivir, aunque sea a su manera [...].<sup>32</sup>

Con el tiempo, nos dice la misma obra arriba citada, “el tipo de pícaro evoluciona en las letras desde el popular y universal del *Lazarillo de Tormes* hasta el nacional y mexicano del *Periquillo Sarniento*” (Moncada, Pujol y Ruiz, 1980, p. 101) y, podríamos agregar, llega a los pícaros y “pelados” que poblaron las carpas mexicanas, hasta que *Cantinflas*, Manuel Medel y otros cómicos los llevaron también al cine. Una definición más moderna, y quizá un tanto más completa puesto que nos permite conectar aquel origen del siglo XVI con la contemporaneidad, con sus similitudes con la picaresca mexicana del siglo XIX (que en lo único que cambió, respecto a la española, fue en las especificidades culturales y caracteres de la nacionalidad mexicana en gestación, a partir de la Independencia) y con su efecto en el cine nacional, nos permite percibir más claramente el fenómeno cultural que abordamos. La picaresca, se nos dice también, es una

Forma narrativa española que estuvo en boga en el siglo XVII. Su primer exponente fue el *Lazarillo de Tormes* (1554). Propiamente el género se constituyó con el *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, cuyo protagonista se considera prototipo del pícaro. Éste es *un muchacho de origen humilde, que vive pobremente al servicio de amos sucesivos. Rasgos dominantes de su carácter son la holgazanería y el instinto vagabundo; la actitud cínica como resultado de su agria experiencia de la vida no impide que posea una conciencia peculiar de la dignidad humana, que le permite poner de relieve la hipocresía escondida bajo los móviles aparentemente virtuosos de los demás.* En algunos casos, como en el *Guzmán*, la tendencia moralizante del autor y la narración estrictamente novelesca discurren por cauces forzosamente alternos, sin auténtica fusión artística entre ambos [lo cual es notable también en *La vida del buscón*, de Francisco de Quevedo, en 1626]. La forma autobiográfica del género justifica técnicamente la parcialidad en la visión satírica del pícaro, pero condiciona su original enfoque objetivo; *la expresión es realista y callejera* [...] A través de traducciones e imitaciones [como el *Gil Blas de Santillana*, del francés Alain – René Lesage, escrita entre 1715 y 1735] la no-

vela picaresca influyó en la evolución de la narrativa europea hacia el realismo [y tanto el tipo del personaje, como la forma narrativa llegaron hasta el siglo XX con la inconclusa *Confesiones de Félix Krull*, de Thomas Mann, en 1954] (Cuddon, 1999, p. 666 y Enciclopedia Salvat, Diccionario, 1983, vol. 10, pp. 2629-2630).<sup>33</sup>

Aquella breve etapa del cine mexicano entre el final de los años treinta y el principio de los cuarenta del siglo XX, en que personajes como el de *Cantinflas* fueron contruidos sobre el modelo del pícaro, sucesivamente movilizado y reciclado, del siglo XVI al siglo XX, de la novela al teatro y del teatro al cine, fue un momento cenital, por diversas razones, para el florecimiento de una vertiente de genuina crítica política fílmica. Se trata en lo esencial del mismo tipo de personaje que surgiera en el siglo XVI en España, que se recuperara en la transición de la Nueva España al México independiente en el principio del siglo XIX, que se reconstituye con nuevas situaciones y elementos de crítica en el México que ha transitado de la dictadura porfiriana al México revolucionario, y que por fin resurge para expresarse a través de un nuevo medio de comunicación, el cine, en una cadena ininterrumpida de historia y procesos de comunicación y reconfiguración cultural. Así, frente al tono conservador y hasta reaccionario, implícito en la crítica de la comedia ranchera, que descalificaba el reformismo revolucionario de Cárdenas, y frente al tono de reproche, ciertamente justificado, del cine de comicidad crítica y alusiva a las imposiciones de políticos, partidos y caciques, el humorismo crítico de los cómicos y las carpas, llevado al cine, es quizá uno de los más genuinos, porque es el que proviene del entretenimiento de las capas populares de la población y se hace portavoz de esas capas sociales frente a sus adversarios y victimarios en la escala social, los que los hacen objeto de abusos.

Por otra parte, se manifiesta una gran polifonía, un gran despliegue de relaciones dialógicas en tanto diferentes voces, desde las del pasado hasta las del presente, y dentro del presente las que coexistieron e hicieron posible aquel fenómeno de comunicación, posibilitaron que el pelado de las carpas, principalmente a través de *Cantinflas*, hablara con su propia voz, a la vez que a través de él y su discurso hablaban sus predecesores del pasado (los pícaros de la literatura, por ejemplo), junto con todos los por él representados en el presente, y con los que todos ellos se relacionaban. Se trató de una pluralidad de voces independientes y no mezcladas, una pluralidad de conciencias, una genuina polifonía de voces en un fenómeno único.<sup>34</sup> Así, además del diálogo entre el presente y el pasado, en aquel cine cómico y con humor crítico dialogan dos tipos de espectáculos. La representación escénica (la carpa, la revista, el género chico, etc.) y un medio todavía joven, el cine. Dialogan las comunidades de creativos en ambos tipos de espectáculos. Los productores, argumentistas y directores de aquellos espectáculos escénicos, con los

productores, argumentistas, directores y cómicos que buscan trasladar aquella comicidad las pantallas. Dialogan las comunidades de espectadores del que primero es género meramente escenificado, con las comunidades de cinéfilos, que pudiendo no ser afectos a aquellos espectáculos se sumergen en ellos a través del cine. Finalmente, todos en conjunto dialogan con una realidad sociopolítica y sus protagonistas, que van a ser referidos, interpelados, parodiados, ridiculizados, criticados, tanto en las representaciones escénicas como en los filmes.

Se concreta con todo aquello, además, la interacción de dos tipos de participantes en el proceso comunicativo que plantea la existencia de un auténtico lenguaje social. Por una parte, está la comunidad que “codifica”, los productores-emisores de los mensajes (argumentistas, directores, cómicos o actores, etc.), pero sobre todo está *Cantinflas*, el personaje que ha creado, que habla a través de él. Por otra parte, está la comunidad de *receptores-consumidores-usuarios* de los productos de la comunicación, que es la que “decodifica” el mensaje y sus contenidos (Hall, 1980, pp. 128-138). Nunca antes, y quizá nunca después de igual manera, existió tal comunidad, tal concordancia, entre un personaje y sus destinatarios.

No pudo reeditarse la experiencia por dos razones. Por una parte la evolución de *Cantinflas*, del personaje del “pelado”, hacia los personajes tipo, hizo que desapareciera con él la posibilidad crítica de corte popular. Gustavo García diría a propósito de aquella transición que después de *El gendarme desconocido* (1941), “Mario Moreno dejó de experimentar y contrató a un director de cabecera, Miguel M. Delgado, con el fin de borrar al *Cantinflas* original, marginado e incómodo, y adoptar oficios respetables que encarnaran el lado positivo del pueblo” (García y Aviña, 1997, p. 26). Después de los personajes del gendarme o policía, el bombero, el fotógrafo, el elevadorista, el bolero, etc., llegarán los del cartero, el médico, el profesor, el sacerdote, el diplomático, el político o el diputado, hasta llegar al “patrullero” o el “barrendero” (el último filme de su carrera). De la crítica implícita en los despliegues de lucha por la supervivencia de su pelado original *Cantinflas* había evolucionado a los “personajes tipo” y a la tendencia moralizadora, aleccionadora, con lo cual se puso al servicio del cine con fines “edificantes”, de los sectores pequeñoburgueses que lo producían, y de sus estrategias desmovilizadoras. Después de *Ahí está el detalle Cantinflas* ya no combatirá a los poderosos, sino que ahora los tomará como el modelo ante el cual hay que esforzarse para estar a su altura. Los adulará y ellos lo adularán a él, por las sabias lecciones de civismo que asesta a través de sus filmes, uno tras otro, hasta hacer irreconocible a su peladito, al pícaro que le había ganado la atracción de los espectadores.

No fue *Cantinflas* el único que sufrió aquella transformación. Los atisbos de la crítica planteados en algunas comedias cuya acción transcurría en ámbitos rurales, con caciques y sus opositores, prácticamente desaparecen, y

los conflictos entre urbe y campo, como en la comedia ranchera, se diluyen en otras comedias también como conflictos de amor. El modelo remitía, otra vez, a la era clásica. Si nos atenemos momentáneamente a Menandro, en su comediografía “siempre una joven pareja se ve impedida de conocer la felicidad a causa de diferencias sociales, la oposición de los padres, etc., hasta que el azar suscita un acontecimiento o un descubrimiento que hace desaparecer los obstáculos. La intriga principal se entrecruza con intrigas secundarias, donde esclavos producen efectos cómicos” (Croon, 1967, p. 191). Esto es prácticamente lo mismo que vemos en un filme mexicano como *Al son de la marimba* (de Juan Bustillo Oro, 1940), donde una joven pareja enfrenta diversos obstáculos para consumir su amor. Ella (Marina Tamayo) es una joven de familia aristocrática y urbana venida a menos, y tanto para ella como para sus engreídos padres (Fernando Soler y Sara García) resulta complicado establecer una fluida relación con el joven enamorado (Emilio Tuero), porque es ranchero y, aunque muy rico, es muy ajeno al mundo urbano, no cuenta con el “refinamiento”, la “distinción” y “las maneras modernas” de los pretenciosos ciudadanos. Paulatinamente los obstáculos van cayendo, y en medio de todo el desarrollo de la comedia que ellos protagonizan resulta también muy eficaz la comicidad de personajes como los interpretados por Dolores Camarillo *Fraustita* y Joaquín Pardavé, que contribuyen a consolidar la trama de enredos, casi sainete por momentos, que se teje hasta llegar al final feliz. Los conflictos de clase, o entre campo ciudad, y la crítica de cualquier tipo prácticamente han desaparecido, se tiene final feliz.

En la transición del cardenismo al ávilacamachismo el cine mexicano fue todavía más a fondo en su afán de anular el sentido de la realidad, importante factor de la comedia en cuanto ejercicio crítico de la vida real, lo hizo no únicamente para evadirse, y evadir a las audiencias de aquella realidad, sino para criticar soterradamente al régimen revolucionario que acababa de terminar (el cardenismo), prácticamente para celebrar el hipotético neoporfirismo, tan deseado e imaginado como nuevamente posible, a través de lo que se denominó cine “de añoranza porfiriana”.

Desde los años de mayor efervescencia en el reformismo cardenista se había iniciado primero en el teatro aquel humorismo político de tono conservador con la revista *En tiempos de don Porfirio* (estrenada el 22 de octubre de 1938), seguida en diciembre del mismo año por ¡Aquellos treinta y cinco años...! (en referencia a la duración del Porfiriato), y la temporada de añoranza porfiriana, pero de raigambre teatral, llegaría hasta finales de 1939 (año en que se funda el Partido Acción Nacional como una respuesta de la derecha ante el revolucionarismo cardenista), con obras como *Recordar es vivir*, *Parece que fue ayer* y *Las fiestas del centenario* (Estrada, 1996, vol. II, p. 30). Aquellas representaciones, una vez trasladadas al cine, compuestas por melodramas con abundantes tonos de comedia, o a

veces francamente como cintas con personajes y situaciones definitivamente cómicas, dieron lugar a películas como las de comedia ranchera, con una crítica tan genuina como la de los “pelados”, pero como la vertiente de la derecha, de los sectores conservadores del país, contra los sectores de izquierda, o revolucionarios, a los que han visto como destructores de la idílica *pax* porfiriana, de su estabilidad, del lema del “orden, paz y progreso”, etc., todo lo cual consideran como depredado por las hordas de “revoltosos revolucionarios”.

Desde filmes como *Perjura* (de Raphael J. Sevilla, 1938), *Café Concordia* (Alberto Gout, 1939), hasta llegar a *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939) y *Alejandra, un vals y un amor inolvidables* (José Benavides, hijo, 1940) se percibe la renovada boga que se había iniciado con documentales de la etapa muda, como *México en 1910*, o sea *la celebración del primer centenario de la Independencia* (Enrique Echániz Brust, 1916), de la cual se decía que incluía “todos los festejos con que se celebró en el mes de septiembre de 1910 en la capital de la República y que nos muestra el México grande y progresista de esa época” (De los Reyes, 1986, p. 113). Documentales posteriores, como *La vida del general Porfirio Díaz* (1922) habían sido prolongaciones del ánimo por historiar y de la añoranza por los tiempos pasados y previos a la Revolución.

Aquello explica que veinte años después, cuando ha tomado posesión el presidente (Manuel Ávila Camacho), que se dice es moderado, “caballero”, y que declara ser “creyente”, las clases pequeñoburguesas que producían el cine mexicano se hayan sentido estimuladas para ir a fondo con sus comedias celebratorias del Porfiriato, que encerraban en consecuencia una crítica y un rechazo a la Revolución. Así, comedias como *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), *Yo bailé con don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942), *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943), *El globo de Cantolla* (Gilberto Martínez Solares, 1943), *La reina de la opereta* (José Benavides hijo, 1945) y *Lo que va de ayer a hoy* (Bustillo Oro, 1945) marcarán la apoteosis celebratoria de un pasado reciente, que se quiere revivir. En dichos filmes las clases privilegiadas, la odiada casta de “los científicos”, no son presentadas como lo que realmente fueron, sino que se les retrata de manera amable, como gente ajena a la barbarie que significó la dictadura, y el propio Porfirio Díaz aparece en varios de esos filmes como personaje de comedia. Cuando dentro de aquella comediografía fílmica, retrógrada por sus intenciones y por su crítica política (de derecha) hacia lo que había sido la Revolución (terminada en realidad con Cárdenas), se filmó *Porfirio Díaz*, también titulada *Entre dos amores* (de Raphael J. Sevilla y Raphael M. Saavedra, 1944), el círculo se había cerrado.

De aquel filme, impensable en cualquier otro régimen previo, de los que se consideraban revolucionarios (como el cardenismo), pero perfectamente explicable en el ávilacamachismo, se decía que en ella “se advierte el deseo de presentar a la nueva generación mexicana *aquella parte*

*noble, interesante y simpática* de [Porfirio] Díaz”. Aquella misma crítica periodística concluía que “para criticar la película hay que ser amante del cine y no tener pasión política que altere la crítica” (Pérez Díaz, 1944, p. 18), lo cual equivalía a decir que estaba permitida, en todo caso, la pasión política de la derecha, que con aquellos filmes, aparentemente inocuos y de tono amable, de todos modos lanzaban los dardos de su acendrada crítica contra la transformación revolucionaria reciente del país. Así las cosas, la comedia, cuando menos durante el ávilacamachismo y la Segunda Guerra Mundial, no sería crítica, y sería más bien distorsionadora y promotora de la evasión, con lo cual sí sería comedia política, así fuera de tendencias conservadoras.

En el paréntesis que se abrió entre el ascenso fulgurante de *Cantinflas*, a partir de 1941 con *Ahí está el detalle*, y el rodaje de la supuesta mirada “simpática” hacia Porfirio Díaz y lo que su régimen significó, otros cómicos importantes surgieron y desarrollaron carrera en el cine mexicano, aunque no todos, y no siempre, desarrollaron cine de comicidad o humor político, que es el objeto central de este artículo. Vale la pena entonces mencionar a algunos de aquellos cómicos importantes, sin duda, pero estableciendo sus especificidades y las razones por las que no se les puede considerar siempre como cómicos con crítica o humor político fílmicos. Manuel Medel, en *La vida inútil de Pito Pérez* (de Miguel Contreras Torres, 1941), protagonizó un tipo de personaje que más que encaminado hacia el humorismo político pareció inclinarse a una reflexión filosófica, emparentada con lo que se intentaba a través de textos como *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos, pero que ya no tuvo continuidad alguna en sus otros dos filmes protagónicos, *El hijo de nadie* (Contreras Torres, 1945) y *Loco y vagabundo* (Carlos Orellana, 1945).

El fallido intento de Jesús Martínez Palillo por convertirse en estrella fílmica nunca le hizo posible trasladar al ámbito del cine su eficacia con la crítica política, tal como la realizaba en la carpa. Por eso los filmes de Palillo, desde que debutó con *Lo que el viento trajo* (de José Benavides, hijo, 1944), pasando por *Palillo Vargas Heredia* (de Carlos Véjar, hijo, 1943), hasta llegar a *¡Ay Palillo, no te rajes!* (de Alfonso Patiño Gómez, 1948), parodia en el título de la célebre y muy exitosa *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (de Joselito Rodríguez, 1941), no tienen significación alguna en términos de humor político en el cine, porque con todo y lo importante que en ese terreno fue Palillo en las carpas o en los teatros, su discurso contra los políticos y líderes sindicales abusivos y corruptos, los “prevaricadores”, nunca logró gran impacto con los espectadores cinematográficos, en parte porque la censura, esa sí de carácter muy político, lo obstaculizó. Excluidos como quedaron del estrellato Leopoldo *El cuatezón* Beristáin, Roberto *El panzón* Soto, Alfonso *Pompín* Iglesias, Manuel Medel, Estanislao Schilinsky, y otros cómicos similares, como Arturo Manrique *Panseco*, Jorge Treviño *Panqué*,

etc., se convirtieron desde luego en algunos casos en figuras importantes de soporte, pero lo fueron mayoritariamente dentro del melodrama, protagonizado por las que se consideraban las verdaderas “estrellas” del cine mexicano, dentro de cuyo firmamento el único verdadero en esa categoría fue *Cantinflas*, hasta antes de que aparecieron en escena Germán Valdés *Tin Tan* y Adalberto Martínez *Resortes*, entre otros como Antonio Espino *Clavillazo*.

Arturo Manrique, alias *Panseco*, y Jorge Treviño, alias *Panqué*, no lograron concretar un filme que quizá habría contenido cierto humor político, pues el proyecto de la película titulada *Cesantes*, que probablemente contendría algo de crítica contra el desempleo, referencias a los desempleados y críticas a los líderes sindicales que ya había prohijado el régimen “revolucionario”, quedó suspendido en aras de la realización de un melodrama más (Tulio de la Ho, 1934, pp. 34-35). Lo mismo ocurriría después con un cómico como Armando Soto La Marina el *Chicote* (1909-1983), que fracasó estrepitosamente con el único intento que se hizo por convertirlo en estrella cómica en *El tigre de Jalisco* (René Cardona, 1946). El cine mexicano lo perdió como potencial “estrella”, pero lo ganó como un estupendo actor de soporte. Igual suerte habrían de correr cómicos y comediantes como Leopoldo el *Chato* Ortín, Enrique Herrera y sobre todo Carlos López *Chaflán*, quien antes de morir prematuramente tuvo un gran éxito con la comedia *Los millones de Chaflán* (de Alejandro Galindo, 1938), que algo de crítica contuvo contra los ciudadanos abusivos en contra de los pueblerinos inocentes, pero con aspiraciones de ascenso social que ridiculizaban el oportunismo, el arribismo y lo advenedizo de unas clases medias y media altas en el México recién “revolucionado”.

Junto a los desempeños de cómicos y comediantes como Ángel Garasa, Armando Soto La Marina *El Chicote*, Agustín Isonza, Alfredo Varela hijo, el argentino Jorge *Che* Reyes, además de duetos como *Los Kikaros*, y actrices como Emma Roldán, Amelia Wilhelmy, Delia Magaña, Famie Kaufman *Vitola*, más comicidad de humor, que en todo caso fue sociopolítico, pudo quizá estar presente en los filmes de Germán Valdez *Tin Tan*. Se trata de una comicidad que alude a “los pachucos”, una comunidad marginada dentro de la sociedad mexicana y también de la estadounidense. Es una comunidad escindida culturalmente de dos culturas matrices con las que está relacionada, pero que a la vez la rechazan, la excluyen (como al “peladaje” que representaba *Cantinflas*). Aquella variante del pícaro, en este caso una especie de pícaro transfronterizo, enfrenta y cuestiona a las culturas (mexicana y estadounidense) de las que se divorcia, porque lo marginan. Dicho personaje y situaciones serían recuperados en el futuro por otro comediante, Eulalio Gutiérrez *Piporro*, como “el pocho”.

Sin embargo, y al igual que ocurriera con la transformación que sufrió *Cantinflas*, pronto el personaje contestatario del pachuco de *Tin Tan* cede el paso al personaje de

comedias urbanas, que de la mano de Gilberto Martínez Solares como director de cabecera, sin duda alcanza grandes éxitos, pero muy difícilmente dentro de la comedia de humor político. En el mismo año en que se forma la feliz mancuerna de *Tin Tan* con Martínez Solares, quien lo convierte en un comediante “decente”, otros cómicos intentan consolidar carrera, entre ellos Manuel Palacios *Manolín* y Estanislao Schillinsky, en *Pobres pero sinvergüenzas* (de Jaime Salvador, 1948), que tampoco logra encaminarse hacia el humor político filmico. Terminado el decenio de los años cuarenta surgen otros cómicos, entre ellos Antonio Espino *Clavillazo*, que muy esporádicamente tuvo entre sus filmes algún atisbo de crítica política, como cuando en *Sindicato de telemirones* se aludió en la trama a la efervescencia sindical, originada en el final del alemanismo, por la corrupción y el charrismo de los líderes obreros, que fueran tan propias de aquel sexenio.

En aquella transición de decenios, y de sexenios, se desarrolló la brillante trayectoria de un comediante como Joaquín Pardavé, que como referimos antes serviría muy bien a la crítica política y filmica de la derecha por dos vías. La primera, a través del cine de “añoranza porfiriana”, con personajes como Don Susanito Peñafiel y Somellera, y varios otros similares, que criticaban ácidamente a los regímenes revolucionarios mediante la remembranza de lo que aquellos sectores conservadores veían en la lógica del “todo tiempo pasado fue mejor”, es decir, el del Porfiriato. Pardavé llegó incluso a ser atacado y amenazado por su participación en este tipo de espectáculos y filmes, que entrañaban un humorismo político de talante conservador, contra los heraldos de la triunfante Revolución mexicana (Estrada, 1996, vol. II, pp. 30-31).

La segunda vía en la que Pardavé sirvió también en alguna medida al humorismo político conservador fue el homenaje a la migración española, pero la franquista, radicalmente distinta del exilio republicano español, lo cual se expresó en sus filmes *Los hijos de don Venancio* y *Los nietos de don Venancio* (1944 y 1945, respectivamente), en un cine de pequeña burguesía reaccionaria que omitía la tragedia de los perseguidos, los exiliados, los trasterrados de la Guerra Civil Española (1936-1939), pero sí homenajeaba a los no republicanos, a “todos los españoles que llenos de ilusiones, sin más fortuna que un corazón de oro y férrea voluntad, llegaron a nuestra América para engrandecerla con su tesón y trabajo, como si fuera su propia patria” (Pardavé, 1944, epígrafe en el inicio del filme). Lo que Pardavé había sido en la revista política de los años veinte, junto a estrellas de ese espectáculo, como Leopoldo el *Cuatezón* Beristáin o Roberto el *Panzón* Soto, con revistas de fundado humor político contra las desviaciones y abusos de los falsos revolucionarios, había oscilado, en los años cuarenta, a un humorismo político, de tono conservador, que servía más bien a los intereses de los sectores reaccionarios de México.

El último gran cómico de la época de oro que tuvo visos de humor político en sus filmes fue Adalberto

Martínez *Resortes*. Aquello fue posible porque dentro de las afortunadas mancuernas que solían formarse en el cine mexicano, la de *Resortes* con Alejandro Galindo como director probó ser una de las más eficaces, si de crítica y humor político se trata (Peredo, 2000, pp. 178-180, 318, 337 y 358). En películas de aquel director, con títulos como *Confidencias de un ruletero* (1949), *Dicen que soy comunista* (1951) y *Los Fernández de Peralvillo* (1953), en ésta última en un papel secundario pero muy significativo, *Resortes* pudo ser un vehículo muy eficiente para la crítica de Galindo contra diputados, empresarios o personajes “de poder”. Además, en *Dicen que soy comunista*, se aludía abiertamente a la estrategia represora alemanista, la de satanizar las huelgas y las demandas sindicales, cuando eran justa y socialmente reivindicativas de los trabajadores, con el argumento de que se trataba “desviaciones” ideológicas, de inclinaciones al socialismo o al comunismo, en un tipo de cine que así, de paso, criticaba también la paranoia a la que estaba dando lugar la “guerra fría” en el ámbito mexicano. El personaje de *Resortes*, bien visto y construido por Alejandro Galindo como la encarnación del proletario luchón, politizado, víctima y a la vez “juez de los tejemanejes de la nueva burguesía” (García y Aviña, 1997, p. 27), la gestada bajo el cobijo de la “familia revolucionaria”, fue quizá el último y todavía significativo cómico de humor político en el cine mexicano de la época de oro. Quedarían para la historia los esfuerzos de todos, cómicos y directores, pero por desgracia pocos logros reales de sólo unos cuantos.

### Epílogo

Los llamados a la unidad nacional, a la reconciliación (después de la agitación social y política del cardenismo), y las necesidades de la defensa del país ante un hipotético ataque como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, sirvieron muy bien para desmovilizar cualquier ánimo crítico en el cine mexicano. No sería pues sino hasta pasado aquel régimen, y la guerra, cuando algunos realizadores, entre ellos principalmente Alejandro Galindo, se dispondrían a tratar de volver a ser críticos mediante la comedia y los cómicos.

Con filmes como *Esquina bajan* y su secuela *Hay lugar para... dos* (ambas de 1948), Galindo había intentado crítica sociocultural, con planteamientos de conflictos entre conductores de transportes públicos, sindicatos y líderes. Se trata de melodramas, ciertamente, pero de tonos muy cómicos, que ponen el acento de la mirada en lo social, como también ocurre en sus comedias protagonizadas por Adalberto Martínez *Resortes*, *Confidencias de un ruletero* (1949) y, sobre todo, *Dicen que soy comunista* (1951), hecha en pleno contexto de la *guerra fría* y cuando en México cualquier ánimo de lucha social termina por calificarse como “desviación ideológica” hacia el comunismo, como se dijo líneas arriba.

Ante aquel panorama, y durante el régimen de Miguel Alemán (1946-1952), fue entendible no solamente que directores como Galindo abandonaran por completo las posibilidades de la comedia crítica y de carácter político, sino también que otros directores prefirieran desviarse a lo que pareciera menos peligroso. Así fue explicable que cuando se filmó la comedia *El embajador* (de Tito Davison, 1949), la crítica se desviara del ámbito de lo nacional a la arena internacional. En aquella comedia el cómico Luis Sandrini, en su última colaboración para el cine mexicano, protagonizó una trama de suplantación de identidades. Como *valet* de un embajador (de la ficticia república de Paranagua), el personaje suplanta a su jefe (cuando el verdadero embajador se enferma) y asiste en su lugar a una conferencia sobre desarme. El humilde *valet* expone así su punto de vista, el del hombre común, carente de convencionalismos, falsedades y simulaciones, tan frecuentes al parecer en la diplomacia oficial. Aun cuando la suplantación es descubierta, lo dicho por el falso embajador es tomado en cuenta por los conferencistas, que llegan a un buen acuerdo. La comedia tiene un final feliz y hace algo de crítica, pero solamente contra la diplomacia y no contra los intereses nacionales que la determinan.

El filme, realizado también en plena *guerra fría*, tenía evidentes nexos con la realidad del momento, pues México había conseguido que el tema del desarme se incluyera en serio en los discursos internacionales. Una abundante retórica pacifista no había servido para paliar un distanciamiento cada vez más marcado en el esquema bipolar del mundo, que se agudizaba cada vez más con la proliferación del armamento nuclear. *El embajador*, muy ligado en consecuencia a los sucesos del momento, contenía una crítica para la diplomacia mundial, y en el fondo un halago para el protagonismo de México en aquella arena, a decir de algunas notas de prensa. Los políticos mexicanos que habían sido criticados en las comedias del final de los treinta, los que habían sido acusados de destructores de la paz porfiriana, los que habían sido ridiculizados por los pelados al estilo *Cantinflas* ahora eran halagados en la prensa y en el cine. Una nota de la prensa sobre la diplomacia y la política decía que

Descendiendo de las nubes de la lírica y de la fantasía el presidente designado de la UNESCO, licenciado Gual Vidal, señaló en conceptuoso discurso cómo la asamblea se apartaba de la realidad, soñando en programas y proyectos que nunca podrán llevarse a cabo con los escasos recursos con que cuenta el alto organismo. Llamó la atención también el secretario de Educación sobre el lastre que pesa sobre la UNESCO, representado por los fuertes gastos que soporta para el sostenimiento de una burocracia probablemente muy superior a sus necesidades efectivas (*El Universal Gráfico*, 1947, p. 6).

En el contexto de la *guerra fría* la retórica pacifista de la posguerra había sido criticada en todos los medios, porque en realidad no conducía a nada práctico, más que a los buenos deseos, y sobre todo porque no solucionaba los

problemas. Un filme como *El embajador* parodiaba muy eficazmente a aquella diplomacia y a la vez hacía crítica aparentemente severa contra “esas grandes reuniones de diplomáticos que cuestan un dineral y no sirven para nada”, como se dijo en algunas reseñas elogiosas que recibió la película (*El Redondel*, 1949, p. 4). Así, con aquellos despliegues más bien tibios de comicidad crítica y de corte ya no político, sino dirigido hacia afuera, hacia la diplomacia mundial, el cine mexicano de la época de oro tuvo su canto del cisne en cuanto a comediografía fílmica de humor político y crítico. Cuando años después Mario Moreno *Cantinflas* protagonizó *Su excelencia* (de Miguel M. Delgado, 1966), también con un personaje cómico de embajador, su pelado contestatario del final de los treinta e inicio de los cuarenta había quedado por completo atrás, y con él lo mejor de la comicidad de humor político en el cine mexicano “de oro”.

## Notas

<sup>1</sup> Debe entenderse, cuando hablamos en este texto sobre el teatro de revista, o simplemente la *revista*, que nos referimos simple y llanamente al “espectáculo teatral que generalmente consiste en una serie de cuadros en los que hay música, canciones y bailes” (Lara, 1982, pp. 388-389).

<sup>2</sup> Las etapas que suelen definirse para la comedia de la antigüedad grecolatina comprenden: los orígenes remotos en el siglo VI antes de Cristo (-580 a -560 a. C.), la comedia siciliana de Epicarmo (-550 a -460 a. C.), la comedia ática (denominada así por el idioma), que se divide en tres: la comedia antigua predominantemente en el siglo V antes de Cristo (-470 a -390 a. C.), la comedia media en el siglo IV antes de Cristo (-390 a -330 a. C.) y la comedia nueva, en la transición del siglo IV al siglo III antes de Cristo (-330 a -250 a. C.), cuando también ocurre la transición de Grecia a la comedia latina en Roma.

<sup>3</sup> “Lo más selecto y profundo de nuestra cultura, nuestro ‘humanismo’, tiene sus raíces y gran parte de su floración en la Antigüedad Clásica y a ella hemos de acudir constantemente para conocer el linaje de nuestra civilización” (Croon, 1967, p. 5).

<sup>4</sup> Véase la traducción de inglés a francés en Henri Bergson, “Laughter” (incluido en Sypher, 1980). A partir de esta cita y de esta nota deberá entenderse que todas las traducciones de textos en lengua inglesa son mías.

<sup>5</sup> El concepto de mimo alude tanto al actor como al tipo de representación que hacía. Del griego *mimos* y del latín *mimus*, el *mimo* era una “obra popular de carácter imitativo, en su origen en forma de danza, más tarde en forma de comedia bufa [...] En Roma, el mimo era muy popular y, gracias a su realismo feroz, atraía muchas veces un público más numeroso que las *Fábula* (fábulas) más serias [...] El mimo era célebre por su carácter obsceno [...]” (Croon, 1967, p. 195). Los corchetes míos.

<sup>6</sup> Las cursivas y corchetes son míos.

<sup>7</sup> Desde luego, no escapa al planteamiento de este artículo todo lo que evidentemente también se filtró desde la comediografía clásica grecolatina, a lo largo de los siglos, a escritores como Jean Baptiste Poquelin *Molière*, los autores del teatro Isabelino (principalmente William Shakespeare), los autores del Siglo de Oro español (como Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca), y toda la multitud de autores y obras hasta mediados del siglo XVIII, cuando una muy necesaria rearticulación de géneros volvió el estudio de las comedias, y sus múltiples manifestaciones, en un asunto cada vez más complejo. Valga entonces, como en el

cine, una muy necesaria elipsis en este artículo, que nos permite acogernos a los postulados más antiguos para ver su manifestación en la contemporaneidad fílmica y humorística de nuestro cine mexicano en el siglo XX.

<sup>8</sup> Los corchetes son míos.

<sup>9</sup> Los corchetes son míos.

<sup>10</sup> Recuérdese al respecto el estruendoso éxito, en México y Latinoamérica, del filme *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), detonador del género fílmico del melodrama ranchero y su secuencia clave de las coplas cruzadas (entre Tito Guízar y Lorenzo Barcelata en la cantina).

<sup>11</sup> Juan Suárez de Peralta, *Noticias de Nueva España*, Madrid, 1878 (González Obregón, 1966, p. 397).

<sup>12</sup> Los corchetes son míos.

<sup>13</sup> Véase por ejemplo, José Revueltas (1942, p.5).

<sup>14</sup> Luis Villoro estableció la posibilidad de que “la historia pueda verse en dos formas: como *un intento de explicar el presente a partir de sus antecedentes pasados*, o como una empresa de comprender el pasado desde el presente. Puede verse como ‘retrodictión’, es decir, como *un lenguaje que infiere lo que pasó a partir de lo que actualmente sucede*”. Comillas de Villoro en el término retrodictión, evidentemente recuperado de los conceptos anglosajones *retrodiction* y *retrodictive*, de *retread*, “seguir de nuevo”, “pisar de nuevo” y/o “volver a”, del frente o presente, hacia atrás. Luis Villoro, “El sentido de la historia” (Moreno y Huerta, 1982, p. 38).

<sup>15</sup> Las cursivas son mías. La sátira “era una especie de poema mezclado de prosa, donde se trataba de numerosos temas en un tono que podía ser bromista o mordaz. Frecuentemente, se criticaban los defectos sociales o estigmatizaba la debilidad humana [...] Lucilio [...] fue el primero que empleó la sátira para criticar a la sociedad [...] Claudiano fue el último de esta serie; con él la sátira se volvió un verdadero libelo contra los enemigos de la corte” (Croon, 1967, pp. 257-258).

<sup>16</sup> La Revolución mexicana había despertado la práctica social de la crítica política, adormecida durante los más de treinta años de dictadura. A poco de exiliado y en un artículo de prensa, Porfirio Díaz advertía que “en México se ha despertado una fiebre política de la que, seguramente nuestros anales no conservan memoria [...] así ahora todos nos sentimos políticos”. Carlos González Peña, “Politiquerías”, *El Mundo Ilustrado*, domingo 24 de junio de 1911, s. p. (De los Reyes, 1983, p. 110).

<sup>17</sup> Respecto al término *carpa*, que en América alude a una especie de “tienda de campaña”, a “un puesto de feria cubierto con toldo”, o a un “toldo de circo” (Enciclopedia Salvat, Diccionario, 1983, vol. 3, p. 685), vale la pena precisar que en México es un concepto alusivo a un espectáculo de representación escénica. De ella, y por la importancia que su definición reviste, en relación con los demás espectáculos que se mencionan en este artículo, conviene referir la muy precisa y eficaz definición de Carlos Bonfil: “En los treinta prolifera en la ciudad de México un género propio del arrabal, la *carpa*. Levantada en terrenos baldíos sin demasiado apego a las condiciones de seguridad, la carpa acoge a cantantes de tango, zarzuela y ranchero, a ‘vedettes’ sin esperanzas de alcanzar el cielo de las tipleas en los teatros de moda, a cómicos que prolongan a personajes de historieta y que se desentienden un poco del chiste político para privilegiar el manejo del albur, único lenguaje coherente del grupo o ‘palomilla’”. En la *carpa*, agrega Bonfil, “el público [...] responde jubilosamente a la caracterización bufa de payos, señoras lujuriosas y gendarmes [...] En las carpas hay sólo fragmentos del incosteable espectáculo de *revista* al que se imita en casi todo, desde los números de acrobacia, los bailes y las pantomimas, hasta las *comedias* y los *sainetes* reducidos al sketch del cómico y su *patíño*. La sátira no tendrá las pretensiones panorámicas de obras exitosas [...] pero el talento de la improvisación, siempre a la delantera del guión rutinario, y el diálogo con un público proletario, revigorizan la propuesta humorística del teatro frívolo” (Bonfil, 1993, pp. 21-27).

- <sup>18</sup> Véase al respecto el documental “La comedia, un negocio muy serio”, dentro de la serie *Hollywood*, escrita, producida y dirigida por Kevin Brownlow y David Gill, Londres, Thames Television, 1980.
- <sup>19</sup> En los hechos, aquel afán imitativo de la comicidad extranjera ya se había manifestado en México desde *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* de los Hermanos Alva en 1913 (Dávalos, 1996, p. 23).
- <sup>20</sup> Véase la distinción entre cómico y comediante expuesta líneas arriba.
- <sup>21</sup> Se entiende por *sainete* a la “breve pieza cómica, propia del teatro español semejante al *paso* (interludio, breve pieza cómica) y al *entremés* (breve interludio cómico, o pieza en un acto, cómica o satírica, que solía representarse entre el primer y segundo acto o jornada de una obra teatral, acompañándose de bailes o canciones). Exponente de la literatura costumbrista, [el sainete] tiene por objeto la pintura, a menudo satírica, de costumbres y tipos populares. Revitalizado en la segunda mitad del siglo XIX [...] dio pie al *género chico* y a la *zarzuela*” (Cuddon, 1999, pp. 263 y 643; Enciclopedia Salvat, Diccionario, 1983, vol. 5, p. 1212, vol. 9, p. 2563 y vol. 11, p. 2944). Los paréntesis son míos.
- <sup>22</sup> Véase, además del ya citado Croon (1967, pp. 257-257), la definición completa y muy eficaz referida en el cuerpo principal de texto de la Enciclopedia Salvat, Diccionario (1983, vol. 11, p. 2988).
- <sup>23</sup> “Comedia satírica diseñada para ridiculizar y corregir vicios como la hipocresía, la soberbia, la avaricia, las pretensiones sociales, la simonía y el nepotismo. [Jean Baptiste Poquelin] Molière es el supremo dramaturgo de este género. Ben Jonson and [Bernard] Shaw son otros casos notables” (Cuddon, 1999, p. 159). Los corchetes son míos.
- <sup>24</sup> Folleto editado por la UNAM y la Dirección de Cinematografía (citado por López-Vallejo, García Riera y otros, 1984, p. 139).
- <sup>25</sup> Desde luego subyace, en todo este planteamiento, la referencia a un *modelo clásico* de la representación escénica, es decir, el modelo “perteneciente a la literatura o al arte de la antigüedad griega o romana, y a los que en los tiempos modernos los han imitado” (Enciclopedia Salvat, Diccionario, 1983, vol. 3, p. 784). Esto se propone, además, con base en el hecho de que, aunque es utilizado en matemáticas (modelo matemático), cibernética, informática o computación, en este caso aceptamos el concepto de *modelo* como *esquema conceptual* que permite referir (de manera más o menos formal) un *sistema de relaciones* entre diferentes *elementos o variables* que intervienen en un fenómeno o proceso, que pueden operar en *interdependencia*, y refieren, además, al estilo, diseño, patrón, paradigma, maqueta, prototipo, etc., de un producto cultural, en este caso la dramaturgia griega y todo lo que involucraba, en términos humanos, materiales y psicosociales. Sobre estas características de un modelo, sus antecedentes históricos, sus herencias e influencias, y su aplicabilidad, hay aportaciones de autores diversos (Denning, 1990, p. 6; Barnow y otros, 2004, pp. 383-387).
- <sup>26</sup> Las cursivas son mías.
- <sup>27</sup> La cursivas son mías.
- <sup>28</sup> La raíz teatral-musical del filme se delataba por la prensa, que anunciaba a Águila o sol como “El primer espectáculo musical mexicano. Águila o sol” (*Filmográfico*, 1938, p. 37). Otras notas hacían referencia a los números bailables y a los vestuarios, como “*Cantinflas* con un coco en la cabeza”, etc. Lo que de seguro fue cierto es que “Arcady Boytler descubrió la fórmula para vincular la comicidad carperera de Mario Moreno y Manuel Medel con el cine. A él se deben las dos grandes comedias de la pareja [...]”. (García y Aviña, 1997, p. 19).
- <sup>29</sup> Jeffrey M. Pilcher describe, por ejemplo, respecto a la película *Ahi está el detalle*, que “el pelado *Cantinflas* burla al celoso criollo interpretado por Joaquín Pardavé” (Pilcher, 2001, p. 75).
- <sup>30</sup> Ración de comida que se distribuía a los pobres.
- <sup>31</sup> El *buldero* era un funcionario de la iglesia católica que, en la Edad Media, distribuía las *buldas* (después llamadas *bulas*) de la Santa Cruzada, y además recaudaba las limosnas que a cambio de recibir

dichas *bulas* daban los fieles. Las *bulas* eran documentos expedidos por la curia de la iglesia católica en los que se confería algún tipo de gracia. Al sustituirse el término *bulda* por el de *bula*, de manera natural el *buldero* terminaría referido como *bulero*, el que mediante pago previo predicaba o repartía las *bulas*. El *buldero* era pues un personaje de poder frente al cual el pícaro debía sobrevivir. *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Real Academia Española de la Lengua, 2001. *Enciclopedia Salvat, Diccionario*, Salvat Editores, México, 1976, vol. 2, p. 575.

<sup>32</sup> La cursivas son mías.

<sup>33</sup> Los corchetes son míos.

<sup>34</sup> Subyacen en este planteamiento los postulados de Mijail Bajtín sobre dialogismo y polifonía. Vale anotar que los textos de Bajtín en la materia fueron escritos en el decenio de los años treinta, y aunque publicados al principio de los ochenta, las teorías de lo monológico/dialógico y la polifonía ya estaban planteadas (Bajtín, 1981).

## Referencias

- Anónimo (1938), “El primer espectáculo musical mexicano. Águila o sol”, *Filmográfico*, año 6, núm. 71, febrero, p. 37.
- Anónimo (1947), “Sentido de realidad”, *El Universal Gráfico*, 13 de noviembre, p. 6.
- Anónimo (1949), “El embajador”, *El Redondel*, 14 de agosto, segunda sección, p. 4.
- Anónimo (1949), “El embajador”, *El Redondel*, 21 de agosto, p. 1.
- Bajtín, M. (1981), *The dialogic imagination: four essays*, traducido por C. Emerson y M. Holquist, editado por M. Holquist, Austin, University of Texas Press.
- Barnow, E., G. Gerbner, W. Schramm, T. L. Worth y L. Gross, eds. (2004), *International Encyclopedia of Communications*, vol. 2, Nueva York, Oxford University Press/The Annenberg School of Communications of the University of Pennsylvania.
- Bonfil, C. (1993), *Cantinflas, Águila o sol*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- Croon, J. H. (1967), *Enciclopedia de la Antigüedad Clásica*, Colección Enciclopedias Afrodisio Aguado, núm. 5, traducida por M. P. Bol, Madrid, Afrodisio Aguado Editores Libreros.
- Cuddon, J. A. (1999), *Literary terms and literary theory*, cuarta edición, Londres, Penguin Books Ltd.
- Dávalos, F. (1996), *Albores del cine mexicano*, México, Clío.
- Dávalos, F. y E. Vázquez (1985), *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Colección Difusión Cultural, núm. 4, Serie Cine, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.
- De la Ho, T. (1934), “Migajas del cine nacional”, *Filmográfico*, vol. 2, núm. 23, febrero, pp. 34-35.
- De los Reyes, A. (1983), *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños, vol. 1 (1896-1920)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- De los Reyes, A. (1986), *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, Colección Filmografía Nacional, núm. 5, México, Filmoteca UNAM.

- De los Reyes, A. (1994), *Filmografía del cine mudo mexicano, vol. II 1920-1924*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-Difusión Cultural-UNAM.
- Denning, P. J. (1990), "Modeling reality", *American Scientist*, vol. 78, núm. 6, noviembre-diciembre, pp. 495-498.
- Díaz del Castillo, B. (1960), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, Madrid, Espasa-Calpe.
- Doremus, A. T. (1998), *Culture, politics and national identity in Mexican literature and film: 1929-1952*, tesis de Doctorado en Letras Hispánicas, Madison, University of Wisconsin.
- Enciclopedia Salvat (1983), *Diccionario Enciclopédico Salvat*, segunda edición, vols. 3, 5, 9, 10 y 11, México, Salvat Mexicana de Ediciones.
- Escalante, E. V. (1937), "Casos y cosas del cine nacional. Chano Urueta prepara una nueva película que se titulará *Aquí no ha pasado nada*, una comedia especial para *Cantinflas*", *Filmográfico*, vol. 5, núm. 59, febrero, p. 41.
- Estrada, J. (1996), *Joaquín Pardavé, el señor del espectáculo*, volúmenes 1 y 2, México, Clío.
- Gaehde, C. (1958), *El teatro. De la Antigüedad hasta el presente*, tercera edición, traducido por E. Martínez, México, Editora Nacional.
- García, G. y R. Aviña (1997), *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío.
- García Riera, E. (1969), *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1, México, Era.
- García Riera, E. (1993), "Cantinflas. Del peladito al magnate", *Intermedios. Revista de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación*, núm. 8, agosto-octubre, p. 57.
- García Riera, E. (1999), *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Mapa/Conaculta/Imcine/Canal 22/Universidad de Guadalajara.
- González, L. (1966), *México viejo*, México, Patria.
- Hall, S. (1980), "Encoding/decoding", en S. Hall, D. Hobson, A. Lowe y P. Willis (eds.), *Culture, media, language*, Nueva York, Routledge, pp. 128-138.
- Hollywood: a celebration of the American silent film. Episodio 8, La comedia. Un negocio muy serio* (1980), documental, dirigido por K. Brownlow y D. Gill, Londres, Thames Television.
- Lara, L. F. (1982), *Diccionario fundamental del español de México*, México, Comisión Nacional para la Defensa del Idioma Español/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- López-Vallejo, M. L., E. García Riera y otros (1984), *Fernando de Fuentes (1894/1958)*, Serie Monografías, núm. 1, México, Cineteca Nacional.
- Moncada, J., C. Pujol y B. Ruiz (1980), "La novela picaresca. Capítulo IV: los inicios del humanismo en España y el siglo de oro", *La literatura a través de los tiempos*, Biblioteca Temática UTEHA, vol. 9, México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana.
- Monsiváis, C. (1993), "La imagen perdurable y los momentos momentáneos. *Cantinflas (1911-1993)*", *Intermedios. Revista de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación*, núm. 7, mayo-julio, pp. 6-15.
- Moreno, A. y E. Huerta, coords. (1982), *Historia ¿para qué?*, tercera edición, México, Siglo XXI.
- Peredo, F. (2000), *Alejandro Galindo. Un alma rebelde en el cine mexicano*, México, Imcine/Porrúa.
- Pérez, R. (1944), "Porfirio Díaz o *Entre dos amores*", *El Cine Gráfico*, 24 de septiembre, p. 18.
- Pilcher, J. M. (2000), "El signo de la mugre: *Cantinflas*, cross-dressing, and the creation of a Mexican mass audience", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 9, núm. 3, pp. 333-348.
- Pilcher, J. M. (2001), *Cantinflas and the chaos of Mexican modernity*, Wilmington, DE, Scholarly Resources Inc.
- Revueltas, J. (1942), "La marea de los días: el chiste y su relación con lo inconsciente", *El Popular*, año IV, tomo IV, núm. 1387, 28 de marzo, s. p.
- Rivera, V. A. (1989), *La composición dramática, estructura y cánones*, Colección Escenología, núm. 10, México, UNAM/Grupo Editorial Gaceta.
- Ruiz, M. del C., L. Reed y E. Cordero (1980), *El periodismo en México, 450 años de historia*, segunda edición, México, Facultad de Estudios Superiores, Acatlán-UNAM.
- Silverman, L. (2005), "Los Ávila", *Ritos y Retos del Centro Histórico*, año VI, núm. 28, junio-julio, pp. 22-23.
- Sypher, W., ed. (1980), *Comedy*, Baltimore, The John Hopkins University Press.



Recibido: 1 de septiembre de 2014

Aceptado: 25 de febrero de 2015

**\*Autor: Francisco Peredo Castro**

Doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó un posdoctorado en Análisis Cultural en la Universidad de Ámsterdam, Holanda. Actualmente es profesor investigador adscrito al Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Social de la UNAM, México. Su área de especialización es el eje formativo de Historia y procesos de comunicación, hoy en día con el proyecto “Historia sociocultural del cine mexicano (1896-1952)”. <peredofm@unam.mx>.

Sus publicaciones más recientes son:

Peredo, F. (2015), “Catholicism and Mexican cinema: a secular state, a deeply conservative society and a powerful catholic hierarchy”, en D. Biltereyst y D. Treveri (eds.), *Moralizing cinema: film catholicism and power*, Nueva York-Londres, Routledge, pp. 66-84.

Peredo F. (2014), “La independencia de México en el cine nacional, 1896-1946”, en L. Rojas y S. Deeds (coords.), *México a la luz de sus revoluciones*, vol. 1, México, Centro de Estudios Históricos/El Colegio de México, pp. 455-496.

Peredo, F. (2013), “Inquisition shadows: politics, religion, diplomacy, and ideology in Mexican film censorship”, en D. Biltereyst y R. Vande Winkel (eds.), *Silencing cinema: film censorship around the world*, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 63-80.

**Imagen de inicio:**

Cartel de la película *Dicen que soy comunista*, dirigida por Alejandro Galindo (1951). Recuperado de <Youtube/@CircvsMaximvsJournal> [fecha de consulta: 5 de marzo de 2015].

**Cómo citar este artículo:**

Peredo, Francisco (2015), “Humor político y comicidad fílmica en México. Desde sus antecedentes remotos y la etapa silente hasta la época de oro del cine mexicano”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 30-47, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

# Humor: requisito de ingreso al archivo cinematográfico



Tzutzumatzin Soto Cortés\*/Cineteca Nacional, México

**RESUMEN:** A partir de identificar la documentación que configura la visibilidad de los actores cómicos dentro de un acervo de imágenes, se reflexiona acerca de los aspectos que construyen una metodología de descripción en un acervo fílmico. Se presentan las categorías tradicionales en las que se separan nombres de películas, actores y el lugar que ocupan los actores secundarios y de cuadro, a partir de la identificación de sus gestos, actitudes y relaciones humorísticas en las escenas de películas retratadas por fotógrafos de *stills*. Así, se muestran las especificaciones de este proceso en el acervo iconográfico de la Cineteca Nacional desde un análisis de lo archivístico como discurso signifiante.

**PALABRAS CLAVE:** archivo fílmico, Cineteca Nacional, gestos, actores secundarios.

**ABSTRACT:** From identify documentation that sets the visibility of the comic actors in a film archive, we reflect on aspects that build a methodology for describing images.

Traditional categories in which films and actors names are placed from identifying their gestures, attitudes and relationships in the film portrayed by stillmans are presented as part of a significant process. The specifications of this process are described thinking in the Cineteca Nacional's iconographic collection. The analysis takes the archival as significant speech.

**KEY WORDS:** film archive, Cineteca Nacional, gestures, supporting roles.

## Introducción

CARLOS MONSIVÁIS ESCRIBIÓ, en *Rostros del cine mexicano* (1999, p.141), que el humor forma parte de la solicitud de ingreso a la visibilidad y el sonido. Esta aseveración es sugerente hablando de aquellos rostros que conformaron el imaginario popular del cine mexicano en los años posteriores a su considerado auge: entre el establecimiento de un modelo de producción y temática nacional, con *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1934), y el cierre del ciclo en 1945, cuando se inició una política sindical que impedía la integración de nuevos cuadros creativos y productivos a la realización de películas (García Riera, 1988).

Entre 1946 y 1950 aparecen títulos como *Músico, poeta y loco* (Humberto Gómez Landero, 1947) y el *Rey del Barrio* (Gilberto Martínez Solares, 1949) con Germán Valdés “Tin Tan” como personaje principal; *A volar joven* (Miguel M. Delgado, 1947) y *El Supersabio* (Miguel M. Delgado, 1947) con Mario Moreno “Cantinflas”, quien se dio a conocer en el periodo de cine de oro con *Águila o sol* (Arcady Boytler, 1937) y el *Signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), y ¡Ay Palillo, no te rajes! (Alfonso Patiño Gómez, 1948), protagonizada por Jesús Martínez “Palillo”, con claras alusiones a la comedia ranchera de principios de la década ¡Ay Jalisco, no te rajes! (José Rodríguez Ruelas, 1941).

La frase de Monsiváis es también propositiva para reflexionar acerca de la visibilidad e identificación de esas imágenes en el archivo que las resguarde. Los nombres de Conchita Gentil Arcos, Luis G. Barreiro, Joaquín Pardavé o Carlos López “Chaflán” se nombran en el vocabulario de un cinéfilo, al lado de héroes y heroínas, como el complemento de incalculables episodios “memorables” del drama y sobre todo del humor mexicano. Si son datos necesarios para el relato histórico o la crónica cinematográfica, lo son primera y certeramente en el archivo cinematográfico, en donde la labor de identificación y puesta en acceso van de la mano y configuran el primer marco de interpretación.

Se habla aquí entonces de la visibilidad del archivo a través de las imágenes que se pueden utilizar para realizar investigaciones, siempre y cuando estén correctamente identificadas y descritas en un archivo. Tales imágenes son los *stills* cinematográficos en los que aparecen los actores de reparto con rasgos humorísticos (en un periodo en el que la creación de imágenes fijas era indispensable en el modelo de producción, distribución y consumo).

Una de las valoraciones que se otorga a estos objetos fotográficos se basa en los discursos de creación de los archivos y se vincula a cierta noción del patrimonio nacional, tema que no se abordará aquí, pero que enmarca la figuración de lógicas de archivo que responden a cierta forma de estudiar, analizar y comunicar la historia de la cinematografía en tanto producción nacional. Esa valoración provoca procesos de ordenamiento y acceso público supeditados tanto a las condiciones de preservación de

los objetos fílmicos y no fílmicos como a las políticas específicas de comunicación de la estructura archivística. La valoración y ordenamiento de tales definen a dos actores: uno que dispone de la valoración y ordenamiento, y otro que puede acceder a esos objetos mediados por el ordenamiento dispuesto.

La película y su visualización son la materia prima del investigador cinematográfico, sin embargo, la primera no es ni puede ser de acceso inmediato en su soporte original, debido a su ubicación (si se encuentra o no en un archivo), al estado de conservación, a la correcta identificación y a los instrumentos que los archivos ofrecen para su consulta como guías, inventarios o catálogos; por eso la documentación relacionada tiene un valor fundamental para la investigación del cine, y para el cine como fuente.

Los archivos fílmicos nacionales, y en específico la Cineteca Nacional de México, como parte de sus funciones al conformarse como acervo histórico, suelen resguardar, conservar, clasificar y describir documentación no fílmica relacionada a la cinematografía: fotografías (entre ellas los *stills*), carteles, fotomontajes, tecnología cinematográfica, dibujos, vestuarios, premios, guiones y hemerografía, entre otros objetos.

Distintas son las lecturas acerca de la producción fílmica a partir de una descripción mínima motivada para la identificación de fotografías dentro de un archivo de este tipo. Estas últimas, sin embargo, comparten una base común, en tanto se trata de imágenes relacionadas a una obra cinematográfica, con una composición propia, matizan cualquier ilustración que de ellas se pretenda en relación a una película.

Tomando en cuenta que las imágenes de actores y actrices representadas en los anteriores soportes muestran a los sujetos y sus gestos como perfil de identificación y, por lo tanto, de entrada al archivo, a continuación se expondrán las implicaciones significativas del proceso archivístico partiendo de la identificación y descripción de un tipo de documento: los *stills* cinematográficos. Se presentan las categorías tradicionales en las que se separan nombres de películas, actores y el lugar que ocupan los actores secundarios y de cuadro, a partir de la identificación de sus gestos, actitudes y relaciones humorísticas en las escenas de películas retratadas por fotógrafos de *stills*. Es decir, se muestran las especificaciones de este proceso en el acervo iconográfico de la Cineteca Nacional, desde un análisis de lo archivístico como discurso significativo.

### La imagen archivada: entre contextos y especificidades

Es necesario señalar ciertas precisiones respecto a lo que se llama archivo, para posteriormente describir los procesos de análisis que se efectúan en un archivo iconográfico, principalmente fotográfico.

Michel Foucault, en *Arqueología del saber* (1970), define el concepto “archivo” en términos de procesos de enunciación. Esta forma de abordarlo es útil para entenderlo como enunciado-acontecimiento, es decir, como discurso performativo:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares, pero el archivo es también lo que hace que [...] se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas [...] El archivo no es lo que salvaguarda [...] el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil es evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado acontecimiento [...] define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado cosa; es el sistema de su funcionamiento (Foucault, 1979, pp. 219-221).

Foucault construye una definición a partir de nombrar lo que no es, ello importa porque da cuenta de visiones contrarias, de otra tradición que suele relacionar al archivo como “salvaguarda del acontecimiento del enunciado para las memorias futuras”, como objeto que hace posible la resurrección del pasado. Con ello no se niega aquí, como Foucault tampoco lo hace, la relación memoria-archivo y los discursos sobre ellos. Lo que interesa ahora de su propuesta es reconocer el archivo como práctica discursiva que ha jugado un papel importante en la legitimación de las memorias como relatos válidos (en tensión) que permiten el conocimiento histórico. Relatos que aparecerían como objetivos (objetos) para la producción del archivo. De ello da cuenta también Paul Ricoeur cuando reflexiona sobre memoria, historia y olvido:

Aquí subrayaremos los rasgos por los que el archivo constituye una ruptura respecto al rumor del testimonio oral. Pasa al primer plano la iniciativa de la persona física o moral que intenta preservar las huellas de su propia actividad; esta iniciativa inaugura el acto de hacer historia. Viene luego la organización, más o menos sistemática, del fondo así separado. Consiste en medidas físicas de preservación y en operaciones lógicas de clasificación que incumben, si es preciso, una técnica elevada al rango de archivístico. Ambos procedimientos se ponen al servicio del tercer momento, el de la consulta del fondo dentro de los límites de reglas que autorizan el acceso al mismo (Ricoeur, 2008, pp. 218-219).

La anterior descripción habla del archivo como archivación, como una práctica técnica que se basa en el reconocimiento de los procedimientos archivísticos formales como pautas de descripción. Los momentos que menciona Ricoeur como ruptura del testimonio oral (ruptura instauradora, diría Jacques Derrida), esto es, la iniciativa de formar un archivo, la organización de los

elementos archivados y la práctica de consulta, no aparecen como pasos de una lógica archivística en el sentido técnico, sino como elementos sujetos al análisis para la comprensión del proceso de archivación en un sentido complejo y signifiante.

Dicho marco conceptual permite entender lo que pasa en un archivo audiovisual. A un acervo de imágenes fijas, como el que posee la Cineteca Nacional, acuden al menos dos tipos de “buscadores de imágenes”: los que han investigado un tema relacionado a la cinematografía y buscan ilustrarlo, y aquellos que indagan en las imágenes respuestas a preguntas de investigación.

El primer tipo buscará en expedientes de títulos de películas aquellas escenas que ilustren el tema propuesto: la pobreza, la figura del charro, la filmografía de Pedro Infante, entre muchos otros tópicos, y seleccionará aquellas que por la estética del encuadre inciten al lector de sus textos a interesarse. Se trata usualmente de textos para ser publicados y que requieren de un apoyo visual. Cada investigación producirá un inventario y catálogo propio en manos del investigador: un conjunto de títulos ordenados para representar un tipo, un género, una personalidad, etcétera.

El segundo tipo requiere conocer la manufactura de las imágenes, su procedencia o la conexión con otras similares. A veces las fotografías son el único registro visual de una película perdida o desaparecida; las imágenes aparecen como índice de la existencia de una obra citada o referenciada de la que no se conocen imágenes.

Así, existen dos sujetos del archivo en relación a lo archivado: quien archiva y quien reinterpreta el archivo.

La identificación de personajes para la descripción en un archivo es una de las primeras tareas en la ubicación conceptual de un objeto imagético: vincula a los dos sujetos archivísticos con los objetos convertidos en documentos. Un ejercicio similar se puede hacer con la siguiente imagen.



Imagen 1. Autor desconocido, cartel publicitario del ciclo *La familia en el cine*, 1978, Colección Cartel, montado en bastidor, Cineteca Nacional.

En su identificación no hay mayor sorpresa, se trata de un cartel publicitario, montado en bastidor de madera, de un ciclo organizado en 1978 por el Instituto Mexicano del Seguro Social y CONASMIRE, titulado *La familia en el cine*. La imagen ilustrativa corresponde a una de las películas exhibidas: *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948).

La anterior descripción debe encajar en la lógica archivística del archivo receptor para dar cuenta de la existencia del objeto (y de la imagen) y así ser reubicado, descrito, clasificado y preservado para algún fin último; una lógica simple que pretende responder a las expectativas futuras de quien consulte el acervo, deseablemente abierta para múltiples lecturas.

Una vez identificada, la imagen de la película emerge como característica fundamental del cartel. Así, el objeto queda clasificado bajo el número 5593, que agrupa a todo aquello relacionado con la obra *Una familia de tantas* (fotografías, carteles, película filmica, copias en video, etc.), y el número CM-0156, correspondiente a la colección Cartel en Bastidor, que especifica el objeto (el cartel).

La identificación se basa en el conocimiento previo de la obra cinematográfica, o en el reconocimiento fisiológico de los actores, para su posterior relación con la obra. El documentalista (y aquel que observe esta imagen) debe contar con las competencias elementales para describir y clasificar la imagen que ilustre el cartel. Estas competencias se desarrollan a partir del desconocimiento y de la elaboración de preguntas: quién, cómo, cuándo y porqué.

En este caso, es capaz tanto de reconocer que aquello que ve es un conjunto de personas, situadas alrededor de una mesa, vestidas de manera formal y festiva, como de establecer una descripción a partir de lo que ve, vinculándola con los elementos fuera de la imagen, por ejemplo, identificar la información textual que acompaña al cartel. Se establece una relación entre lo que sucede en la imagen y lo que se dice de ella. En este caso, se identifica que alguno de los cuatro títulos de las películas nombradas en el cartel corresponde a la imagen que los acompaña.

Este análisis visual se complementa con una competencia enciclopédica, basada en la memoria visual y cultural, que permite identificar personajes y situaciones, contextos y connotaciones. Es necesario comprender que se trata de una imagen que de alguna forma se relaciona con una película. Esta aseveración le servirá como precepto para realizar las preguntas que lleven a la correcta identificación: ¿qué película es?, ¿quiénes actuaron en ella?, ¿cómo?, ¿por qué?

Se necesita también de cierto oficio en la práctica de descripción de imágenes fotográficas para reconocer que no se trata de una escena de la película, sino de un *still*. Es decir, de una fotografía que fue tomada con un encuadre similar durante la filmación, que no deriva de un fotograma sino del trabajo expreso de un fotógrafo.

El conocimiento del contexto de producción de las imágenes define su especificidad. Por lo que el conjunto de saberes debe acotarse a aquellos elementos que describen la imagen particular. Para continuar con el ejercicio, se describe a continuación el contexto de los *stills* cinematográficos.

En la bibliografía sobre estudios de la cinematografía en México no se ha ahondado en la especificidad de este tipo de imágenes. Si se menciona, suele ser en relación a fotógrafos que pasaron por esta profesión antes de su consagración como realizadores de imágenes, por ejemplo, Gabriel Figueroa, Manuel Álvarez Bravo, Alex Phillips o Agustín Jiménez.<sup>3</sup> Por ello el texto de Julia Tuñón, *Entre fotos te veas: del cine al still* (2002), sugiere indagar acerca de la carencia de estudios especializados al respecto, lo cual sería útil como contribución a los estudios cinematográficos.

Sin embargo, la caracterización que realiza Steve Jacobs en *The history and aesthetics of the classical film still* (2010) para hablar de este oficio en Hollywood sirve también para describir esta práctica en el cine mexicano. Jacobs explica que los *film stills* (fotografías fijas cinematográficas) son fotografías tomadas por un tipo de profesional: el fotógrafo de *stills*, llamado también *stillman*, que usualmente los realizaba con una cámara de formato 8 x 10 pulgadas. Este oficio es producto de una organización industrial, pues está enmarcado en una división y especialización del trabajo realizado en el contexto de la estandarización de la producción cinematográfica.

El trabajo del *stillman* se desarrollaba en el set de filmación, en donde realizaba una serie de tomas de las escenas desde diferentes ángulos para revisar la continuidad y para otros objetivos como la publicidad de la película entre los distribuidores y publicistas. Las imágenes producidas usualmente tenían el punto de vista del cinefotógrafo, pero no siempre. Jacobs reconoce que después de la toma de la escena por parte del cinefotógrafo de la película, se les pedía a los actores seguir posando para la realización de estas imágenes.

Tal caracterización se reconoce muy pocas veces entre investigadores y estudiantes. Al respecto, Roland Barthes (1970) y John Mraz (2009) han apuntado que el análisis cinematográfico que realizan se hace desde la película misma, por eso han optado por utilizar y denominar fotogramas (*photogramme* en Barthes) o ampliaciones de cuadro (*frame enlargement* en Mraz) a las imágenes (fijas también) extraídas de las cintas de 35 mm que acompañan sus textos críticos.

La diferencia entre un *still* y un fotograma ofrece distintas lecturas. Una vez reconocida la diferencia, se puede ver que las imágenes producidas con la estructura formal de un *still* merecen una atención diferente que podría ofrecerse como fuente de estudio.

Para ambos casos existe una misma lógica archivística sobre la cual se crean *visualidades*, es decir, configuraciones de lo que se ve, lo que aparece, lo que se conoce;

ejemplo de ello es la imagen descrita al comienzo de este texto. La imagen se relaciona con una película y se configura como representativa de ésta al ser seleccionada como ilustración; sin embargo, no existe tal imagen como escena de la obra cinematográfica, se trata de una fotografía creada *exprofeso*; vinculada con la obra pero sin ser un fragmento de la misma, en estricto sentido.

Al no ser un extracto del celuloide, este tipo de producción de imágenes se coloca en otro orden de significación. Julia Tuñón describe de la siguiente manera el papel del *still* cinematográfico:

[...] eran importantes, sobre todo para que las audiencias los vieran en los pizarrones colocados a la entrada de aquellas salas-palacios-templos cinematográficos de los años cuarenta, pues era parte de la parafernalia filmica que daba lugar a rituales hoy perdidos. Los *stills* contaban la película sin contarla, daban señas de su carácter [...]. El *still* permitía, entonces, construir un modelo imaginario previo de lo que íbamos a ver, un modelo evidentemente muy personal y subjetivo, pero con el que forzosamente la película dialogaba (Tuñón, 2002, p. 33).

Los *stills* se pegaban usualmente en cartones de aproximadamente 11 x 17 pulgadas, los cuales se imprimían en las técnicas de serigrafía, cromolitografía y *offset*, con un espacio en blanco del tamaño de la fotografía. A esta forma de publicidad se le llamó *lobby card*, y en México se le conoce como fotomontaje. Posteriormente se incluyó la imagen fotográfica como parte de la impresión, de forma similar al siguiente fotomontaje de la película *¡Ay qué tiempos Sr. Don Simón!* (Julio Bracho, 1941). Aun así, el *still* conservó la misma función y en la impresión se respetó el encuadre y la proporción de la imagen fotográfica.



Imagen 2. Fotomontaje de la película *¡Ay qué tiempos Sr. Don Simón!* (Julio Bracho, 1941), Colección de fotomontajes, Cineteca Nacional.

Cada distribuidor contaba con su propio diseño. La serie de imágenes (producida usualmente en juegos de 8 y 12) daba cuenta del desarrollo de la historia de la película. Podría decirse que se trata del *tráiler* de primera mano, impreso y expuesto en los vestíbulos y entradas de los cines.

Los autores de este tipo de fotografía son poco reconocidos, usualmente en el gremio se les nombra como los “foto-fijas”, tal vez porque la composición suele subordinarse al encuadre cinematográfico, pero no necesariamente (Lozano, 2012). Sin embargo, los *stills* poseen estructura y sentido propios, como los realizados para la película *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) por el ojo de Manuel Álvarez Bravo; o los *close-up* de Raúl Argumedo en las fotos fijas de *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936).

Si al principio de la historia de la producción cinematográfica en México los fotógrafos no firmaban sus imágenes, para la década de 1940 era común hacerlo en alguna de las esquinas inferiores de la fotografía. Así, se puede identificar a autores como Luis Márquez, Leonardo Jiménez, Raúl Argumedo, Carlos Tinoco, Samuel Tinoco, Jaime L. Contreras, Isaías Corona Villa, Ángel Corona Villa, Francisco Urbina, entre otros. Aunque esta firma –hay que reconocerlo– no garantizó su crédito en pantalla ni en la subsecuente difusión de las imágenes.

#### Archivo e identificación

¿Cómo podría, entonces, construirse una lógica de archi-ación abierta y a la vez precisa para ofrecer múltiples lecturas? Y una vez motivada por esa lógica ¿qué configuración de la visibilidad se realiza? A continuación se muestran elementos de este proceso desde un análisis de lo archivístico como discurso signifiante, para dar cuenta de que el gesto cómico de ciertos actores les da lugar en el índice, en el inventario y/o en la guía, lo que deviene finalmente en su visibilidad.

Este análisis toma en cuenta la relación entre dos tipos de sujetos del discurso archivístico, el investigador y el archivero, para analizar la experiencia de la descripción en el archivo, pues los procesos realizados en el archivo se configuran en relación al imaginario de un espectador (el cual procesa información y comprensión histórica, sociológica, antropológica, etcétera) y las competencias históricas, sociológicas, antropológicas, etc. de un archivero (quien procesa los materiales para permitir que esa información y comprensión sea descubierta).

En el *still* aquí analizado, el de la película *Una familia de tantas*, se muestra una escena similar que aparece en el mismo filme: aquella en que los personajes se preparan para cortar el pastel de cumpleaños y antes de apagar las luces para soplar las velas, Guadalupe (la sirvienta) interpela a Ricardo (el pretendiente no deseado), en medio de un jaloneo de platos, diciendo: “¿Sabe usted? Yo también voy a comer *cake*.”

Basta este momento de humor mínimo para servir de marco a la imagen publicitaria. Como señala Lauro Zavala en *Ironías de la ficción y la metaficción* (2007), el papel del humor corporal y el uso del lenguaje es característico de la comedia mexicana de los años cuarenta.

*Una familia de tantas*, sin embargo, no se caracteriza por el humor, se trata de un drama que en el contexto de la modernización nacional de 1948 se produce por la desintegración de una familia debido a la intolerancia del padre, Rodrigo Cataño (Fernando Soler), quien se empeña en controlar a sus cinco hijos, Héctor (Felipe de Alba), Estela (Isabel del Puerto), Maru (Martha Roth), Lupita (Alma Delia Fuentes), Ángel (Manuel de la Vega), y a su esposa Gracia (Eugenia Galindo).

Un juego de miradas marca la diferencia entre los personajes de la escena que retrata el *still* seleccionado. De los treinta actores que aparecen en la escena, tres miran directamente a la cámara, saliendo así de la diégesis de la obra. Sin embargo, no son ellos los que provocan otra interpretación de la imagen, otra distinta a su mera identificación como parte de la obra, es Enriqueta Reza, en el papel de Guadalupe mirando fijamente a Ricardo, encarnado por Carlos Riquelme, quien da cuenta de ese otro nivel de descripción y de esa otra configuración de la visibilidad que no se agota en ser la imagen ilustrativa de la película de la que es parte.

Enriqueta Reza tampoco se dio a conocer como actriz de comedia, fue su seriedad combinada con sus diálogos, resultando en la sutil contradicción que da sentido a la ironía, en esta película que la hicieron merecedora, en 1955, a la preseña otorgada por la Asociación Mexicana de Artes y Ciencia Cinematográficas (AMACC) como la mejor actriz de reparto.

Con una fórmula similar, Enriqueta Reza aparece como la cocinera Adela en la película *El diablo no es tan diablo* (Julián Soler, 1949), junto a Sara García como su patrona: “Hay que mandar a Ricardo a la recaudería, ya se acabaron su tomate”, dice Adela. “¿¿Qué?!, ¿ya se acabaron? Pero si había más de dos kilos, ¿qué hiciste con ellos?”, responde la patrona. “¡Oh! Pues me hice unas enchiladitas después de planchar”, contesta Adela. “Pero, ¿no había usted cenado antes?”, increpa la patrona. “¡Pos ésta! Sí, pero pos no me ajabalé”, concluye Adela.

Lejos se encuentran estas representaciones de ser “la” caracterización del género cómico del cine mexicano, definido por Rafael Aviña (2004, p. 143) como “uno de los grandes pilares sobre los que se ha construido una cinematografía tambaleante como la nuestra”, con la presencia de peladitos, pachucos, norteños, afeminados, travestis, seductores irresistibles o indios pata rajada.

Un género requiere de representantes que condensan las características por continuidades o rupturas en el desarrollo de un tipo de producción y narrativa cinematográfica, tal como se han analizado en investigaciones monográficas las producciones de Mario Moreno “Cantinflas”, Manuel Medel, Jesús Martínez “Palillo”, Germán

Valdés “Tin Tan”, Eulalio González “Piporro”, Mauricio Garcés o la India María. El género se configura así como un conjunto de prácticas intencionales que son reguladas e identificadas como tales por los creadores y receptores.

Al respecto, Lauro Zavala reconoce la necesidad de abordar también los aspectos de naturaleza genérica y genológica relacionados al género cómico en la cinematografía, para la caracterización de una forma específica, es decir, una estructura formal de lo que caracterizaría al género cinematográfico humorístico más allá de la aparición de genios del humor:

las funciones que se le asignan al humor verbal, las estrategias del humor cinestésico (no verbal), los componentes del estilo visual y de la puesta en escena, la edición del sonido y la imagen, la organización del material narrativo, la presencia de intertextualidad y, por supuesto, las dimensiones estética e ideológica que se derivan de todo lo anterior (y no solamente de los meros contenidos en cada periodo) (Zavala, 2007, p. 98).

La identificación de documentos en un acervo de imágenes a partir de la clasificación por géneros de los objetos filmicos y de las piezas fotográficas que fungen como documentación relacionada conlleva un problema esencial: la clasificación de los materiales está supeditada a una identificación de lo representativo, por ejemplo, del género cómico. Una clasificación de este tipo deberá sortear la pregunta permanente acerca de la historia de la cinematografía nacional en general y asumir que la identificación con un género produce también una narrativa archivística.

La identificación es el primer paso de la descripción de un documento dentro de un archivo; el análisis para la conceptualización archivística para su clasificación es el segundo.

Un listado de actores y sus personajes configuran un tipo de catálogo en el que se pone en evidencia su relevancia y sobretodo su existencia: Adalberto Martínez “Resortes”, Agustín Isunza, Alfonso “El Indio” Bedoya, Alfredo Varela “Varelita”, Amparo Arozamena, Ángel Garasa, Antonio R. Frausto, Armando Arreola “Arreolita”, Armando Soto La Marina “Chicote”, Arturo Castro “Bigotón”, Arturo Martínez, Arturo Soto Rangel, Aurora Walker, Carlos Martín López “Chaflán”, Carlos Múzquiz, Carlos Orellana, Carlos Riquelme, Carolina Barret, Cecilia Leger, Conchita Gentil Arcos, Consuelo Guerrero de Luna, Consuelo Segarra, Dalia Íñiguez, Daniel “Chino” Herrera, Delia Magaña, Dolores Camarillo “Fraustita”, Edmundo Espino, Eduardo “Nanche” Arozamena, Emma Roldán, Enriqueta Reza, Fanny Schiller, Fernando Soto “Mantecquilla”, Francisco Jambriña, Francisco Reiguera, Gilberto González, Jesús Martínez “Palillo”, Jorge Mondragón, José Baviera, José Chávez Trowe, José Elías Moreno, José María Linares Rivas, José Pardavé, José René Ruiz Martínez “Tun Tun”, José Torvay, Juan García “Peralvillo”, Julián de Meriche, Julio Ahuet, Julio Villareal, Leopoldo

Ortín, Leonor Gómez, Luis Aceves Castañeda, Luis G. Barreiro, José Jasso, Lupe Carriles, Lupe Inclán, Magda Donato, Manuel Dondé, Manuel Noriega, Margarita Mora, Marcelo, María Gentil Arcos, Maruja Grifell, Max Langler, Miguel Arenas, Miguel Inclán, Miguel Manzano, Niní Marshall, Óscar Ortiz de Pinedo, Óscar Pulido, Paco Martínez, Pascual García Peña, Prudencia Grifell, Queta Lavat, Rafael Icardo, Ramón Vallarino Becerrillo, Salvador Quiroz, Estanislao Shilinsky y un largo etcétera de actores no menos importantes en estricto orden alfabético a lo largo de la historia del cine mexicano.<sup>2</sup>

La mayoría de estos personajes no han sido vinculados (por la crítica y la historia cinematográfica) con un género humorístico, como sí se ha hecho con “Cantinflas” o “Tin Tán”. Tomás Pérez Turrent describió de la siguiente manera a aquellos actores y actrices identificados como cómicos: “el personaje cómico es siempre complementario, es el amigo del muchacho, su compañero fiel, su satélite” (Pérez, 1991, p. 2).

Bastaría con el análisis cruzado de sus biografías y filmografías para configurar un patrón de características similares o disímiles y, sin embargo, por esta vía, no encontraríamos un patrón genérico sino modalidades de representación en las que emergen operaciones discursivas específicas: quién y cómo construye lo cómico, qué provoca la risa, qué gestos sabemos identificar, qué actores elaboraron un imaginario de personajes que permanecieron en la memoria del público a partir de gestos, tonos del decir o participación en escenas donde se representa la ironía, lo chusco o el humor independientemente del género.

Hacer reagrupaciones conceptuales de los objetos fotográficos a partir de los nombres de actores y actrices o de los nombres de sus personajes configura una lógica de identificación en el archivo. Los documentos iconográficos en un archivo filmico, a diferencia de los objetos audiovisuales, se suelen resguardar y reordenar por un orden semántico o temático y no por el llamado principio de procedencia. Los objetos fílmicos se ubican en relación a la colección de la que formaban parte antes de su llegada al archivo, o bien según el número de ingreso consecutivo a un acervo, independientemente de si es posible su reagrupación por procedencia. Por ejemplo, podemos identificar la colección de *transfers* en Betacam de películas producidas por Harry Wright, provenientes de los originales depositados en la Biblioteca del Congreso de Washington. Ese conjunto de materiales forma una colección por procedencia.

Realizar listados de personajes que configuren colecciones implica poner en evidencia la perspectiva de quien archiva. ¿Por qué este personaje y no otro? ¿Quién entra y quién no pertenece al grupo de los cómicos? Son dos preguntas que deben hacerse para configurar una lógica de archivo de este tipo. Me refiero a ello en dos sentidos: al archivo del humor como el acervo de documentos fotográficos ubicados y ubicables en un espacio, y al acervo cultural que esas imágenes constituyen o representan.

La selección de imágenes está condicionada a su identificación como parte de las representaciones del espacio reconocido como común para el personaje, selección que realiza quien describe y que a su vez trabaja con imágenes producidos por otros.

En los casos aquí mostrados, se trata de selecciones, aparentemente fragmentarias de obras cinematográficas, que en realidad son obras independientes en su selección, producto del ojo y encuadre de los fotógrafos de fijas, los *stillman*.

Así, toda reagrupación conceptual<sup>3</sup> de los documentos de archivo implica una perspectiva de autoridad. Por tanto, la valoración de la producción de un fotógrafo, profesional o aficionado, un estudio fotográfico, la producción de una película o una institución que manda hacer registros visuales se enmarca en la capacidad de resituar esa producción bajo una lógica de archivo. En lo que parecería ser la simple gestión sobre el patrimonio emerge el reconocimiento de la experiencia de archivo en relación a otras experiencias.

En una dimensión se está hablando de la especialización disciplinar para el manejo del objeto fotográfico; pero en otra, sale a la luz que dicho conocimiento disciplinar acompaña prácticas diferenciadas para situarse como agente del discurso y sobretodo de la posibilidad de tener un lugar en la dimensión política del archivo. Se trata de identificar la relación social entre archivo, archivista y comunidad (de investigadores o usuarios).

En la archivación fotográfica se definen regímenes de recopilación que se ajustan a un patrón de visualización determinado, aunque se reconozca que ella pueda ser reinterpretada. Las imágenes se descontextualizan y se resignifican. El conjunto de decisiones da forma a una figuración del archivo para que sea de ésta y no de otra forma.

El gesto de Enriqueta Reza en la primer imagen de este escrito emerge entre distintas selecciones: su lugar en el guión de la película, el ojo del fotógrafo que produjo el *still*, la selección de éste entre un conjunto de imágenes para la publicidad de la película, la supervivencia del objeto fotográfico entre los archivos del fotógrafo y la distribuidora de la obra cinematográfica, su reempleo para la publicidad del ciclo de cine sobre la familia, su resguardo en un archivo institucional, su correcta identificación por el archivista y su selección por la investigadora que suscribe este texto para dar cuenta de su visibilidad.

Una vía para reconocer esos regímenes es el análisis del contexto de producción, lo que implica tener en cuenta a la entidad productora, los contextos de circulación del objeto fotográfico y su interrelación con otros objetos visuales y textuales en el archivo. Sin embargo, la identificación de la entidad productora (autores, editores y productores) y su resignificación como conjunto en un acervo es una de las principales problemáticas del análisis de imágenes.



El proceso de catalogación e identificación se puede resumir de la siguiente manera: existe un agente que selecciona objetos fotográficos de una previa selección, que es la que se le muestra. En esa transferencia existe un momento de producción del discurso colectivo: el testimonio sobre la identificación de la fotografía. Posteriormente, la imagen entra en otro régimen de sentido al acompañar una selección temática y un relato textual correspondiente. Estas etapas quedan veladas en la puesta en acceso del archivo, pues se exponen como un recorrido natural.

Así se recopilan datos de ciertas imágenes, y su recontextualización produce una sola imagen de identidad; por ejemplo, la representación de ciertos rasgos de un personaje: la existencia de un conjunto de *stills* de distintas películas en las que aparece un actor se configuran como su registro de visibilidad. Se produce, entonces, una tensión entre lo acontecido, lo representado y el lugar que esa experiencia significa en quien mira y reubica las imágenes.

### Archivo y gesto

Para constituir imágenes fotográficas en documentos hay que mirar en ellas “los términos de su legibilidad y el margen y los límites de su eficacia” (Tagg, 2005, pp. 86-87), pues las imágenes se contienen en el papel que las soporta, y significan por lo que realizan y por lo que no realizan, en lo que implican y lo que excluyen, en cómo se disponen o cómo se resisten a los distintos usos de los que pueden ser objeto para construir significados.

Un listado de nombres de actores y actrices (además de listados de directores, guionistas, cinefotógrafos, productores, etc.) relacionados a un objeto fotográfico conceptualiza su existencia en un acervo. Se trata de un ordenamiento pretendidamente objetivo para ofrecer una guía de visualización. La identificación de “personalidades” más o menos conocidas conduce su nombramiento en relación a la obra, que en el caso de un acervo filmico es lo que define la identificación documental. Los datos abstractos de mención de responsabilidades de producción y los elementos de la ficha técnica producen una relación semántica entre objetos que compartan un dato (a través de su descripción), relación que posteriormente puede ser recuperada a través de un sistema informático o una ficha tradicional en papel.

En el caso de la identificación de los actores y actrices secundarios del cine mexicano –de primera, de segunda, coadyuvantes, corales, del elenco, con papeles incidentales, de reparto o de cuadro, o con los mejores términos en los que se puede clasificar a todos aquellos personajes participantes en la producción filmica nacional que no se han considerado como actores principales– se requiere, además, una capacidad de familiaridad gestual producida por sus rostros e identificada por quien los mira.

Cómo se construyó esta familiaridad y se convirtió en estrategia de identificación es un proceso que no se explica en los manuales de catalogación filmica o audiovisual,

pues se trata de una competencia que en la práctica se considera implícitamente como la habilidad necesaria fundada en el imaginario visual de quien describe.

Una vez más, la imagen de Enriqueta Reza y Carlos Riquelme en el *still* de *Una familia de tantas* ofrece un detonador para la cuestión acerca de la identificación del humor como entrada al acervo cinematográfico. Explícitamente ¿qué es lo que significa la mueca de Guadalupe (Enriqueta Reza)? La pregunta no es ociosa, si demuestra que la caracterización del humor en el cine se puede realizar desde el archivo fotográfico y viceversa; si la caracterización del humor, o su acción, puede explicar la producción de cierto tipo de imágenes fotográficas que se resguardan en los acervos filmicos, no necesariamente a partir de una teoría de los géneros cinematográficos, entre los que se encuentra el cine de comedia, sino como una caracterización del cuerpo y del rostro cómico. Y por último, si contribuye a problematizarlas como objeto de análisis y a no considerarlas únicamente como ilustraciones.

La realización de la comedia implica la presunción de una regla que jamás debe hacerse explícita. Umberto Eco (1989, p. 15) caracteriza una modalidad de lo cómico al afirmar que la ironía afirma lo contrario de lo que se considera que es la norma y sólo es efectiva si para el caso, ésta no está explícitamente afirmada. Es decir, para tener el placer de disfrutar el efecto cómico de la ironía uno debe conocer las reglas del género, pero éstas no deben ser evidenciadas: si el actor las hace explícitas, la ironía no se realiza adecuadamente; y si el público las desconoce, no hay efecto cómico.

Eco hace una diferencia entre el humor y lo cómico, pues el primero siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico, es decir, que a través de un lenguaje verbal u otro sistema de signos (como podría ser el gestual) pone en duda otros códigos culturales. El humor nunca está fuera de los límites: se desarrolla desde dentro.

En la siguiente imagen, Enriqueta (en el papel de Atanasia) en *Enrédate y verás* (Carlos Orellana, 1948) mira sorprendida el gesto absurdo del desmayo de Carlos Orellana en brazos de Consuelo Guerrero de Luna.



Imagen 3. Autor desconocido, *still* de la película *Enrédate y verás* (Carlos Orellana, 1948), Colección Corona, Cineteca Nacional.

El gesto serio y preocupado de Atanasia configura el marco de lo que debe ser expresado en tal situación; y por oposición, el gesto del desmayado es cómico. En *Fenomenología del relaxo*, Jorge Portilla reconoce la seriedad como una caracterización realizada en función del humor; para este autor, el espíritu de seriedad es meramente gesticulación, una exteriorización exagerada que se desarrolla con el fin de mostrar la propia excelencia y de subrayar la propia importancia, más que la realización del valor:

El espíritu de seriedad es reflexivo, la seriedad es espontaneidad pura; aquél es exteriorizante, ésta es “íntima”; aquél es un comportamiento frente al prójimo; en la seriedad auténtica estoy solo conmigo mismo frente al valor. El sentido de relaxo es, justamente, frustrar la eficacia de esta respuesta espontánea que acompaña a la aprehensión del valor. El relaxo suspende la seriedad, es decir, cancela la respuesta normal del valor, desligándome del compromiso de su realización (Portilla, 1984, p. 19).

Enriqueta Reza asumió una figuración de la seriedad, con una modalidad gestual que fue aprovechada por diversos directores según la intencionalidad narrativa de las películas: una gesticulación similar funcionó dramática y cómicamente en sesenta y nueve películas en las que participó entre 1943 y 1969; una gesticulación similar funcionó dramática y cómicamente en sesenta y nueve películas en las que participó entre 1943 y 1969; como cocinera en *Toros, Amor y Gloria* (Raúl de Anda, 1943), *La sombra de Chucho El Roto* (Alejandro Galindo, 1944) y *El diablo no es tan diablo* (Julián Soler, 1949); como sirvienta en *Enamorada* (Emilio el “Indio” Fernández, 1946), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), *La casa chica* (Roberto Gavaldón, 1949) y *Mi marido* (Jaime Salvador, 1951); o bien, como madre, bruja, yerbera, tendera, casera, nana, ama de llaves, obrera, portera o viajera anónima en un tren; y como Manuela, Chana, Lagartija, Soledad, Guadalupe, Crescencia, Juliana, Adela, Victorina, Refugio, Perpetua, Alegría, o Diana Alegre.<sup>4</sup>



Imagen 4. Niní Marshall, Armando Soto La Marina “Chicote” y Joaquín Pardavé en *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949), Colección Corona, Cineteca Nacional.

La imagen del gesto, paraliza, no sólo el movimiento del filme, también detiene y reconfigura la relevancia de los papeles. En un *still* el papel secundario se vuelve principal a través de la figuración cómica. Esto ocurre con Armando Soto La Marina “Chicote” en la siguiente imagen, escena de un filme dramático con aspectos humorísticos. “Chicote” se atraviesa en la escena de lo que parecería un típico título de pastelazos, sin embargo la trama aborda la terrible situación de una mujer gallega y viuda, Cándida (Niní Marshall), y su hija Aurora (Alma Rosa Aguirre), que en medio de algunos incidentes y malentendidos ejemplifican los conflictos que viven los refugiados españoles en México.

## Conclusiones

Enriqueta Reza y “Chicote”, al igual que otro buen número de actores y actrices en figura de sus personajes, entran y emergen de un catálogo de nombres de personajes de distintas peculiaridades. La búsqueda por el reconocimiento del gesto mostrado en las imágenes es el detonante para la pregunta por su existencia. ¿Quién, cómo, cuándo y porqué elabora éste o aquel gesto? Gesto humorístico que requiere nuestra solidaridad. La pregunta impugna al ordenamiento del archivo, requerimos de su nombre, su constancia en aparición, la necesidad de que su imagen sea vista y comparada para realizar el inventario del humor en el cine mexicano. El gesto se vuelve detonante de la identificación y, por lo que se ha visto a lo largo de texto, de su lugar en el archivo cinematográfico.

Dicho ejercicio puede resultar bastante productivo para la generación de conocimiento del cine a través de las imágenes fotográficas producidas como *stills*. Si partimos de la ignorancia en el reconocimiento de los nombres de las personas que aparecen en una escena y/o el efecto que produjeron al espectador de la imagen en movimiento, tendremos siempre e invariablemente su expresión, el gesto.

El efecto que produce la representación, es decir, la implicación del sujeto en la producción del significado de una imagen requiere que el estadio de lo representado se encuentre en el estadio de una nueva representación, es decir, se resignifica en el contexto de quien mira la imagen. Las tareas de identificación en un archivo fílmico tienen la peculiaridad de compartir antecedentes con las que se realizaban en los primeros archivos fotográficos: los policiales.

Allan Sekula se sorprende de este hecho al preguntarse por qué en la historia de la fotografía se encuentran muy pocas referencias al respecto, si entre 1880 y 1910 el archivo ya se había convertido en la base institucional dominante del significado fotográfico; los archivos eran considerados esenciales para un buen número de disciplinas, desde la historia del arte hasta la inteligencia militar (2003, p. 176). Los archivistas e investigadores somos detectives de algún tipo, si se permite la metáfora.

En la identificación de actores cómicos es necesario conocer el discurso narrativo y la trama de la obra cinematográfica de las que son parte, y es posible percibir la comicidad a través de la identificación de los gestos cómicos de los personajes en las imágenes fotográficas fijas. Éstas no se producen de forma aislada, y los *stills* cinematográficos no escapan a la regla. El *still* de una película se acompaña de al menos otras cien imágenes (aunque en los acervos es más común encontrarlos por series incompletas) y a la vez cada uno de ellos se constituye como entidad de descripción aislada. Si la identificación general de la obra (el título cinematográfico) ofrece un marco guía, sólo el análisis individual de cada objeto específica su representación a través de una descripción textual vinculada con la película pero independiente en su estructura formal; estructura que en este caso se rige por las características de la producción de *stills*.



Imagen 5. Autor desconocido, selección de *stills* de la película *Enrédate y verás* (Carlos Orellana, México, 1948), Colección Corona, Cineteca Nacional.

## Notas

<sup>1</sup> Recientemente Claudia Negrete ha abordado el trabajo de Alex Phillips en su tesis de doctorado (2009); y Elisa Lozano y Jesse Lerner el de Agustín Jiménez en *Memoirs of the Avant-Garde* (2011).

<sup>2</sup> Esta enumeración tiene su origen en las discusiones para la elaboración de la exposición *Actores secundarios de primera* para la Cineteca Nacional y fue generada principalmente por Dora Moreno y Catherine Bloch.

<sup>3</sup> Se debe diferenciar entre el control físico y el intelectual de un archivo. Se llevan a cabo diferentes estrategias para cada uno de ellos, es decir, que se toman decisiones de orden, gestión y puesta

en acceso a partir de sus características físicas y de contenido, de tal manera que es posible ordenar físicamente un archivo iconográfico a partir de la creación de expedientes, por ejemplo, por título de película o por tipo de soporte, y reagrupar conceptualmente un conjunto de expedientes según la temática de una investigación. Esto es importante de señalar, pues si bien los archivos construyen lógicas archivísticas, también construyen (o no) lógicas flexibles para su uso y reconceptualización.

<sup>4</sup> Los nombres de los personajes reafirman el gesto cómico en algunos casos.

## Referencias

- Aviña, R. (2004), *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional/Océano.
- Barthes, R. (1970), "Le troisième sens", *Cahiers du cinema*, núm. 222, pp. 12-19.
- Eco, U. (1989), "Los marcos de la libertad cómica", en U. Eco, V. Ivanov y M. Rector, ¡Carnaval!, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), pp. 9-20.
- Foucault, M. (1979), *Arqueología del saber*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- García, G. (1989), "Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 8, pp. 203-212.
- García Riera, E. (1988), "Cuando el cine mexicano se hizo industria en México", en VV. AA., *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. II*, México, Dirección General de Publicaciones y Medios/Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas A. C. /Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 11-20.
- Jacobs, S. (2010), "The history and aesthetics of the classical film still", *History of Photography*, vol. 34, núm. 4, pp. 373-386.
- Lozano, E. (2012), "Documentar la ficción: fotógrafos de fijas del cine mexicano", *Revista Cuartoscuro*, núm. 116, pp. 10-31.
- Lozano, E., J. Lerner y J. A. Rodríguez (2011), *Agustín Jiménez: Memoirs of the avant-garde*, México, Editorial RM.
- Mraz, J. (2009), *Looking for Mexico: modern visual culture and national identity*, Estados Unidos de Norteamérica, Duke University Press.
- Monsiváis, C. (1999), *Rostros del cine mexicano*, México, Américo Arte Editores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Morales, M. A. (1987), *Cómicos de México*, México, Panorama editorial.
- Negrete, C. (2009), *Alex Phillips: una historia de la cinefotografía en México*, tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez, T. (1991), "Presentación", *Los cómicos del cine mexicano: Calendario 1991*, México, Cineteca Nacional.
- Portilla, J. (1984), *Fenomenología del relajo*, México, FCE.

- Ricoeur, P. (2008), *La memoria, la historia y el olvido*, Argentina, FCE.
- Sekula, A. (2003), "El cuerpo y el archivo", en G. Picazo (ed.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 133-200.
- Silva, J. P. (2011), "La época de oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social" *Culturales*, vol. VII, núm. 13, pp. 7-30.
- Suárez, P. V. (2005), *El humor de la sociedad mexicana (1940-1950) visto a través del cine cómico y sus héroes*, tesis de Licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tagg, J. (2005), *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Tuñón, J. (2002), "Entre fotos te veas: del cine al still", *Luna Córnea*, núm. 24, pp. 32-39.
- Zavala, L. (2007), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Zavala, L. (2010), "Los estudios sobre cine en México. Un terreno en construcción", en M. Moguillansky (coord.), *Teoría y prácticas audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires, Teseo, pp. 49-77.

Recibido: 20 de febrero de 2015

Aceptado: 15 de marzo de 2015

*\*Autora: Tzutzumatzin Soto Cortés*

Maestra en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana. Jefa del Departamento de Acervo Videográfico e Iconográfico de la Cineteca Nacional, México. Actualmente también coordina el seminario Experiencias de Archivo en la misma institución. Sus trabajos se han enfocado en las líneas de investigación cine, patrimonio y procesos archivísticos. Su última colaboración editorial fue en la *Guía de consulta del acervo iconográfico de la Cineteca Nacional* (Cineteca Nacional, 2014). <tzutzu56@gmail.com>.

*Imagen de inicio:*

Foto del acervo de la Cineteca Nacional. Recuperada de <[www.cinetecanacional.net/](http://www.cinetecanacional.net/)> [fecha de consulta: 18 de marzo de 2015].

*Cómo citar este artículo:*

Soto, Tzutzumatzin (2015), "Humor: requisito de ingreso al archivo cinematográfico", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 48-58, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

# La audiodescripción del humor

## Un enfoque descriptivo y pragmático



*Juan José Martínez Sierra\*/Universitat de València, España*

**RESUMEN:** Este artículo tiene como propósito principal ofrecer una introducción a la audiodescripción (AD) y realizar una doble aproximación a la AD del humor. Parte de una introducción a la AD y a su estudio, y realiza una breve mención al estudio del humor en textos audiovisuales. A continuación presenta un doble estudio de caso. En primer lugar, se analiza, desde una perspectiva descriptiva, la AD de una serie de chistes visuales. Tras ello, se realiza un análisis pragmático, basado en el principio de relevancia, de unos segmentos humorísticos audiodescritos. Con esta doble visión complementaria se pretende ofrecer un retrato de cómo el humor viaja en la audiodescripción. En ambos casos los análisis se ilustran con ejemplos. Por último, se propone algunas ideas de investigación futura.

**PALABRAS CLAVE:** traducción audiovisual, accesibilidad, audiodescripción, humor, relevancia.

**ABSTRACT:** This article aims to provide an introduction to audio description (AD) and to approach, from a double perspective, the AD of humor. First, an introduction to AD and their study is offered, and the study of humor in audiovisual texts will be briefly mentioned. Then, a double case study is presented. On the one hand, the AD of a series of visual jokes is analyzed from a descriptive perspective. On the other hand, a pragmatic analysis, based on the principle of relevance, of some audio described humorous segments is performed. This twofold study is intended to provide a portrait of how humor travels in AD. In both cases the analyses are illustrated with examples. Finally, some ideas for future research are proposed.

**KEY WORDS:** audiovisual translation, accessibility, audio description, humor, relevance.

The audio description of humor. A descriptive and pragmatic approach

Pp. 59-74, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 35/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

## 1. ¿Qué es la audiodescripción?

EN TÉRMINOS GENERALES, LA AUDIODESCRIPCIÓN (AD) es una práctica cuyo objetivo es ayudar a los ciegos y a las personas con algún tipo de discapacidad visual a que tengan acceso a material audiovisual como películas, programas de televisión e incluso el teatro o la ópera. Básicamente, lo que la AD hace es valerse de la ausencia de diálogo para describir verbalmente cada detalle visual o, en ocasiones, acústico que se considere relevante. Benecke define la AD como “la técnica usada para hacer accesible el teatro, el cine y la televisión a las personas ciegas o con problemas de visión: una narración adicional describe la acción, el lenguaje corporal, las expresiones faciales, los paisajes y el vestuario”. El autor añade que “La descripción se inserta en los silencios entre diálogos, y de manera que no interfiera con sonidos o efectos musicales importantes”<sup>1</sup> (2004, p. 78).

Esta definición está en consonancia con otras más recientes, como la proporcionada por Díaz Cintas. Según el autor, “la AD consiste en transformar las imágenes visuales a palabras, que se pronuncian durante los intervalos de silencio de programas audiovisuales o de actuaciones en directo” (2008, p. 7).

En ambos casos, se puede observar que no hay alusión alguna al cambio de idioma, en el sentido de una traducción de un idioma origen a uno meta. Aun así, como señala Díaz Cintas, tanto los académicos como los profesionales de la traducción audiovisual (TAV) parecen estar de acuerdo en que modalidades como el subtítulo para sordos (SPS) y la AD son parte integral de la TAV (2008, p. 7).

No existe duda de que agentes como el traductor para doblaje o para subtitulación realizan una tarea de traducción (interlingüística), y tampoco debería existir duda alguna sobre el hecho de que esto es también así en el caso de los agentes encargados de realizar una audiodescripción o del subtítulo para sordos puesto que, en estas prácticas, también podemos hablar de traducción (intersemiótica).<sup>2</sup> Para ello es preciso asumir una concepción amplia y flexible de lo que traducir significa, y entender que, si bien en el primer caso se trabaja con el diálogo y en el segundo, respectivamente, con las imágenes y los sonidos, en ambos escenarios estamos ante actividades traductorales. Sólo desde este tipo de planteamientos podremos entender que una imagen o un sonido se traduzcan a palabras.

La AD no es una práctica nueva, pero su uso en la televisión y el cine es relativamente reciente. Es un hecho que “la accesibilidad a los medios es un concepto que va ganando visibilidad en nuestras sociedades” (Díaz Cintas, 2008, p. 8). Por desgracia, también es cierto que “aún está lejos de ser una modalidad de acceso a los medios estandarizada en lo que se refiere al soporte técnico, [...] sus rasgos formales o sus contenidos” (Orero, 2007, p. 111). En cuanto a la investigación sobre AD, es cada vez menos escasa, y contamos ya con diversos trabajos que se han

acercado a este fenómeno, como Frazier (1975), Benecke (2004), Orero (2005), Braun (2007 y 2011), Díaz Cintas, Orero y Remael (2007), Orero y Wharton (2007), Snyder (2008 y 2014), Álvarez y Lucas (2009), Neves (2012), Peregó (2012) y Remael (2012). También podemos nombrar a Martínez Sierra (2009a y 2010), uno de los primeros, y escasos, intentos de aproximarse a la AD del humor.

## 2. El humor en los textos audiovisuales

Como se puede intuir y como asimismo demuestran diversos trabajos realizados al respecto, citados más abajo, el humor es uno de los aspectos más difíciles de manejar en las diferentes modalidades de traducción audiovisual. Por lo tanto, podríamos suponer que también lo es en la AD. Las restricciones en prácticas como el doblaje o la subtitulación son numerosas, y así parece ser también en la AD. La transferencia del humor puede verse afectada tanto por factores técnicos como culturales. Por ejemplo, en el caso de la AD, el tiempo para proporcionar la descripción verbal puede ser demasiado breve. Además, y sobre todo teniendo en cuenta la posibilidad de la AD interlingüística<sup>3</sup> (en el sentido de que la narración haya sido traducida a otro idioma), la especificidad cultural del segmento humorístico a ser descrito puede complicar seriamente la tarea.

El estudio de la traducción del humor en textos audiovisuales ha sido abordado por diferentes autores. Además de los trabajos pioneros como la aproximación teórica de Zabalbeascoa (1993) o la aplicada de Martínez Sierra (2004), baste citar, por ejemplo y sin ánimo exhaustivo, otros más recientes como el acercamiento al panorama italiano de Chiaro (2007); el estudio de la polisemia y de los juegos de palabras con fines humorísticos en el doblaje de Martínez Tejerina (2008 y 2012); la consideración del comportamiento del humor, tanto en doblaje como en subtitulación, de Jankowska (2009), Martínez Sierra (2009b) y Pelegrina (2013); la aproximación al comportamiento del humor en los textos audiodescritos de Martínez Sierra (2009a y 2010); el estudio del intertexto audiovisual de Botella Tejera (2010); la perspectiva comunicativa, semiótica y pragmática de González Vera (2010); la consideración de la variación lingüística en textos audiovisuales humorísticos de Arampatzis (2011) y de Caprara y Sisti (2011); o el retrato de la subtitulación de la nueva comedia italiana de Cinquemani (2013).

En todo caso, la complejidad de la dimensión humorística implica que aún sea necesario continuar aportando luz sobre uno de los aspectos que más complicaciones puede plantear a la hora de traducir un determinado producto audiovisual. En esta ocasión, aludiremos a Martínez Sierra (2008) quien, en términos generales, identifica tres formas diferentes en las que el humor se puede crear en este tipo de textos. El autor distingue entre 1) humor creado a través del lenguaje, 2) humor creado a través de los sonidos y 3) humor creado a través

de las imágenes. Los ejemplos aquí recogidos muestran elementos de estas tres categorías, si bien es en el tercer tipo, humor creado a través de las imágenes, en el que nos centraremos en esta ocasión.

Además de proporcionar una introducción a la AD y abordar sucintamente la traducción del humor en textos audiovisuales, el propósito principal de este estudio es abordar la cuestión de la AD intralingüística (en el sentido de que la narración no se ha traducido a otro idioma) del humor. Para ello llevaremos a cabo dos análisis, uno descriptivo y otro pragmático, diferentes pero complementarios, que tratarán de dar respuesta a ciertas cuestiones y de formular nuevas preguntas desde dos perspectivas analíticas. Somos conscientes de que ambos estudios de caso son, necesariamente, limitados, puesto que se ha considerado únicamente la narración<sup>4</sup> de la AD, dejando para futuros estudios su relación con los diálogos.

### 3. Análisis descriptivo

#### 3.1 Estructura del análisis e hipótesis de partida

Con el fin de estructurar este primer análisis, hemos tenido en cuenta las directrices dadas por Vercauteren (2007, pp. 142-147). El autor formula cuatro preguntas: ¿Qué se debe describir? ¿Cuándo se debe describir? ¿Cómo se debe describir? ¿Cuánto se debe describir? Veamos las respuestas que el autor da a estas cuatro preguntas (2007, pp. 142-147).

##### ¿Qué se debe describir?

Según Vercauteren, el agente de AD debería describir:

- Imágenes: dónde, cuándo, qué, quién y cómo.
- Sonidos: “los efectos de sonido de un programa (que sean difíciles de identificar), las letras de las canciones y cualquier lengua usada distinta a la lengua origen del programa”.
- Textos que aparecen en la pantalla (on-screen texts): “logotipos, títulos de crédito iniciales y finales, elenco de actores y textos en signos que puedan mostrarse en pantalla como subtítulos”. Según Chaume (2004, p. 25), el lenguaje escrito también puede percibirse visualmente. En Martínez Sierra (2004 y 2008), los insertos se conciben como posibles portadores de elementos gráficos potencialmente humorísticos, y así será cómo los entendamos en este trabajo.

Lo que resulta llamativo de la propuesta de Vercauteren es que, a diferencia de otros autores que se limitan a la dimensión visual, hace referencia explícita a la AD del sonido.

##### ¿Cuándo se debe describir?

Parece existir una regla general a este respecto: “las descripciones se insertan en los huecos o silencios entre diálogos”.

##### ¿Cómo se debe describir?

Vercauteren realiza la siguiente serie de sugerencias:

- Usar un lenguaje claro, preciso, apropiado y variado.
- Sonar natural y evitar el vocabulario inusual.
- Usar oraciones simples.
- Ser objetivo.
- Tratar de que el estilo de la película y el público coincidan.

##### ¿Cuánto se debe describir?

Vercauteren reconoce que se necesita más investigación para dar una respuesta precisa a esta pregunta. En cualquier caso, un punto de partida será describir todo aquello que se considere relevante.

Por otro lado, y a partir de lo anterior, la principal hipótesis de este primer estudio fue que, para mantener el elemento humorístico, la mayor parte del trabajo de descripción se haría con las imágenes, ya que los diálogos (lenguaje) y la música, ruidos, etc. (sonidos) se pueden escuchar. Para nuestros propósitos, los insertos también se tuvieron en cuenta, ya que, debido a su naturaleza visual, es necesario que se lean o se describan. Por lo tanto, se consideró que las imágenes (incluyendo los insertos) con propósito humorístico precisarían de una descripción, de modo que los elementos potencialmente<sup>5</sup> humorísticos pudieran mantenerse.

#### 3.2 Análisis

Este primer análisis se realizó utilizando la película *I Want Candy*, una comedia británica dirigida por Stephen Surjik (2007) y cuyo argumento resumimos a continuación: dos estudiantes de cine, Joe y Baggy, están desesperados por rodar su primera película, para la que acaban de completar un guión. En su búsqueda de su gran oportunidad, entran en contacto con Doug, un productor que se compromete a financiar su proyecto únicamente si convencen a la estrella porno Candy Fiveways para que trabaje en la película, convirtiendo así su historia de amor inicial en una cinta erótica para adultos.

Veamos ahora algunos ejemplos de las diferentes posibilidades que se identificaron en el análisis del filme.<sup>6</sup> Como ya se ha señalado, los ejemplos incluyen elementos de los tres grupos generales ya mencionados (lengua, sonidos e imágenes). Dado que estamos considerando la versión origen y audiodescrita de la película, los elementos humorísticos relacionados con el lenguaje sólo aparecerán en aras de la contextualización.<sup>7</sup>

Los ejemplos aparecen en una tabla con cuatro columnas: el chiste;<sup>8</sup> el tipo de chiste; si se describe y cómo (por razones obvias, esto no se aplicará a los diálogos); un breve comentario.

## Ejemplo 1

Escena: en un cementerio, Joe y Baggy están grabando el vídeo de un funeral. Baggy opera la cámara.

Chiste	Tipo	AD?	Comentario
Joe flirtea con una joven rubia.	Imagen	No	El chiste se pierde, al no proporcionarse descripción.
Sacerdote: <i>Look, I'm sorry. This won't do. This family is grieving. You need to show some more respect.</i> Joe: <i>This family has paid for a high-quality funeral video. A lasting memory of a fond farewell.</i>	Lengua	No aplicable	No aplicable
Cuando el sacerdote reprende a Joe y a Baggy por su comportamiento, Joe le muestra una tarjeta de visita: <i>"LEATHERHEAD FUNERAL VIDEOS. Making A Drama Out Of A Tragedy. John Bagley. 07700 90003"</i> .	Inserto	<i>A card for Letterhead Funeral Videos.</i>	El chiste se pierde, ya que, si bien se nos menciona la tarjeta (propósito informativo), no se nos describe su contenido (propósito humorístico), que es precisamente donde está el posible humor.
Baggy [al sacerdote]: <i>I got you as far as, "I always used to look forward to the visits"</i> .	Lengua	No aplicable	No aplicable
Joe decide que tienen suficiente material y que es hora de irse. Se dirige a los asistentes: <i>Good job. Thanks, everyone, for your patience.</i> Aplauda de manera sonora y les muestra un pulgar hacia arriba en señal de aprobación.	Sonido/ Imagen	No	El elemento humorístico sonoro se mantiene, dado que no requiere descripción alguna para su comprensión (es fácil identificar el sonido de las palmadas). Sin embargo, se pierde el elemento humorístico visual, puesto que no se describe.
Baggy insiste en grabar a la afligida viuda mientras ésta llora, y su hijo le da un puñetazo en la cara.	Sonido/ Imagen	<i>The shaved headed young mourner punches Baggy who falls to the ground.</i>	Se mantiene el chiste.

## Ejemplo 2

Escena: en el *campus* de la universidad. Joe estaciona su coche y se acerca a Baggy, que camina por la acera.

Chiste	Tipo	AD?	Comentario
Baggy camina por la acera con rostro serio. Tiene un ojo morado.	Imagen	<i>Baggy has a black eye.</i>	El chiste se mantiene gracias a la descripción.



Ejemplo 3

Escena: en la calle. Joe trata de animar a Baggy, quien se siente decaído.

Chiste	Tipo	AD?	Comentario
Joe: <i>Do you know how long it took Attenborough to make Ghandi? It took him ten, long, painful years and we've been at it for, like, two and a half hours.</i>	Lengua	No aplicable	No aplicable
Joe: <i>The good news is we're not making some long, boring, cry-baby movie about a bald bloke in a nappy.</i> [Baggy le mira con rostro escéptico] <i>Yeah, I know it was a masterpiece, but you get the picture.</i>	Lengua/ Imagen	No aplicable	No aplicable/ En lo que respecta al elemento humorístico visual, se pierde.
Joe: <i>Hey, Bags, Bags, Bags, Bags!</i> [Señala a una placa en la pared, junto a una puerta. En la placa se puede leer "Head Films"] <i>It's like a sign.</i> Baggy: <i>It is a sign.</i>	Lengua/ Inserto	No aplicable/ <i>Head Films.</i>	No aplicable/ El chiste se mantiene.

Ejemplo 4

Escena: en el jardín de la mansión de Michael de Vere. Doug, el productor de la película, trata de informar al Sr. de Vere sobre el estado actual del filme, en el que ha invertido una cantidad considerable de dinero. El Sr. de Vere mantiene en su mano un frasco que contiene varias mariposas y un poco de algodón.

Chiste	Tipo	AD?	Comentario
Sr. de Vere: <i>Many people think the butterfly suffers, but the chloroform dulls its senses and it feels nothing. This way, it won't struggle when the</i> [de repente cambia su tono de voz, en una especie de actitud sádica] <i>pin punctures its body.</i>	Lengua (paralingüístico)	No aplicable	No aplicable
Sr. de Vere: <i>So, how's my film?</i> Doug: <i>The film? Oh, it's great. Yeah. Fully prepped. Friends become enemies and... enemies have sex with each other.</i>	Lengua	No aplicable	No aplicable
Mientras el Sr. de Vere y Doug hablan, Robby (el ayudante de Doug) trata de atrapar sin éxito algunas mariposas.	Imagen	No	El chiste se pierde.

## Ejemplo 5

Escena: en casa de Joe. El equipo rueda una escena.

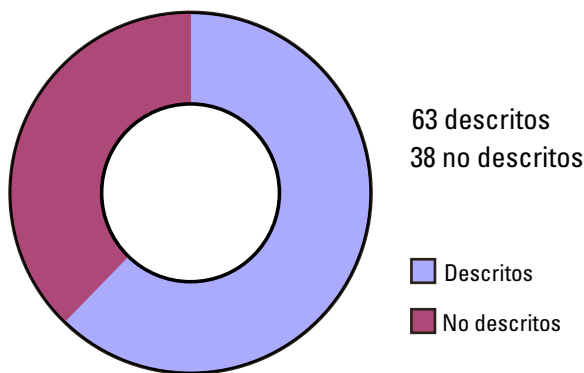
Chiste	Tipo	AD?	Comentario
El equipo rueda una escena erótica con Candy y Christi. Las dos actrices se encuentran en una habitación llena de luces que fluyen a través de las paredes. Vlad, el técnico de iluminación, se queda absorto mirando a las dos chicas y, sin darse cuenta, gira un mando que aumenta la potencia de las luces.	Imagen	<i>Vlad stares at them wide-eyed and absentmindedly turns the dial on a light dimmer.</i>	El chiste se mantiene.
Las luces estallan sonoramente debido a una sobrecarga. Las dos chicas gritan y saltan asustadas.	Sonido/ Imagen	<i>Suddenly lights pop and explode.</i>	La descripción se centra en el sonido ( <i>pop</i> ) y no tiene en cuenta la reacción de las chicas ante la explosión (visual).
Joe: <i>Hey, Bags, Bags, Bags, Bags!</i> [Señala a una placa en la pared, junto a una puerta. En la placa se puede leer "Head Films"] <i>It's like a sign.</i> Baggy: <i>It is a sign.</i>	Lengua/ Inserto	No aplicable/ <i>Head Films.</i>	No aplicable/ El chiste se mantiene.

## 3.3 Resultados

Los resultados del análisis ofrecen las siguientes cifras:

**Gráfico 1. Recuento de chistes visuales descritos y no descritos.**

Humor a través de la imagen (excluyendo insertos)  
→ 101 momentos potencialmente humorísticos  
(o chistes visuales):



A la luz de estos resultados, parece claro que la hipótesis inicial (es decir, que la mayor parte del trabajo de descripción se haría con las imágenes) queda confirmada, pero sólo en parte, ya que no siempre es posible describir las imágenes, sobre todo debido a las restricciones de tiempo. De hecho, un porcentaje notable de los 101 chistes visuales analizados se pierde (37,6%), ya que no se proporciona ninguna descripción.

En lo que se refiere a los insertos, y como ya se ha explicado, nuestro objetivo era centrarnos en el humor a través de la imagen, pero también hemos prestado

atención a los insertos potencialmente humorísticos (no a los meramente informativos), habida cuenta de su naturaleza visual. De un total de seis, cuatro fueron descritos. En otras palabras, casi el sesenta y siete por ciento de dichos insertos han sido descritos, un porcentaje ciertamente relevante.

## 3.4 Interpretación de los resultados

Con el fin de estructurar la interpretación de estos resultados retomaremos las indicaciones de Vercauteren.

¿Qué se debe describir? Ya vimos que Vercauteren dice que se deben describir las imágenes, ciertos sonidos y los insertos. En el caso del humor, podemos ser más precisos y abordar el asunto desde la perspectiva de las prioridades.<sup>9</sup> En este sentido, la descripción de las imágenes y de los insertos con potencial humorístico, por un lado, y de los sonidos potencialmente humorísticos, por otro, parece ser una prioridad, ya que uno de los objetivos principales será mantener el posible humor, si nuestro propósito (o *skopos*) es mantener el carácter humorístico del producto audiovisual en cuestión.

¿Cuándo se debe describir? Recordemos la regla general: "las descripciones se insertan en los huecos o silencios entre diálogos" (Vercauteren, 2007, p. 143). Esto es también claramente aplicable a la AD del humor, incluso si esto significa perder elementos humorísticos. De hecho, esta regla puede constituir una seria restricción.

¿Cómo se debe describir? En cuanto a la sugerencia de Vercauteren en lo concerniente a la forma en que deben presentarse las descripciones, ajustar el estilo de la película y el público (es decir, en este caso, que la película siga siendo una comedia) parece ser el factor más relevante en lo que al humor se refiere.

¿Cuánto se debe describir? Ya vimos que parece necesario realizar nuevas investigaciones sobre este particular y que, por el momento, y como una especie de parámetro de partida, se debe describir todo lo que sea pertinente. Desde el punto de vista discursivo y funcional parece claro que, en una comedia, el humor será uno de los aspectos más relevantes que se describirán y que, por tanto, se mantendrán (asumiendo que no podrá ser al 100%, tal y como ocurre con otras modalidades como el doblaje o la subtitulación, donde también hay que asumir este tipo de pérdidas —microtextuales— como parte intrínseca de la actividad. Véase Martínez Sierra, 2009b).

#### 4. Análisis pragmático

##### 4.1 La teoría de la relevancia

Como se anunciaba al principio de este artículo, el segundo de los análisis que vamos a realizar es de naturaleza pragmática. Para ello recurriremos a la teoría de la relevancia, también conocida como el principio de relevancia, una teoría discursiva desarrollada por Sperber y Wilson. Una primera versión apareció en 1986, y desde entonces ha sido sometida a diferentes actualizaciones (véase, por ejemplo, Sperber y Wilson, 1995, 1998 y 2002; y Wilson y Sperber, 2002a y 2004). Aunque los autores desarrollaron este principio a partir de la máxima de relación del principio de cooperación de Grice,<sup>10</sup> la propuesta de Sperber y Wilson no debe ser entendida como una extensión del trabajo de Grice, sino más bien como una teoría por sí sola y como una manera diferente de explicar la forma en la que nos comunicamos lingüísticamente (Reyes, 1996, p. 53).

Básicamente, cuando un emisor deja patente su intención de comunicar (comunicación ostensivo-inferencial), se crea una presunción de efecto adecuado por el mínimo procesamiento necesario (o, al menos, sin ningún tipo de esfuerzo de procesamiento no justificado), si lo que se pretende es obtener relevancia óptima. El receptor, por medio de la inferencia (es decir, el proceso mediante el cual otorgamos validez a un supuesto a partir de la validez de otro, Escandell, 1996, p. 111) tiene que discriminar entre lo que significan las palabras, imágenes o sonidos del emisor (*sentence meaning*) y lo que éste verdaderamente quiere significar (*utterance meaning*). Para que la comunicación se realice, el receptor usa el conocimiento adicional (supuestos contextuales), que se combina con el conocimiento existente (supuestos existentes) para interpretar lo que no está explícito y derivar efectos contextuales. El receptor, pues, aúna el significado lingüístico, visual o sonoro del enunciado y el conocimiento previo que comparte con el emisor para interpretar la intención comunicativa de éste. Este proceso requiere tiempo y esfuerzo pero, si la información es relevante, tiene una recompensa que consiste en una mejora o una modificación satisfactoria de nuestra representación del mundo.<sup>11</sup>

##### 4.2 Los efectos cognitivos

En el contexto de esta teoría, un input (una imagen, un sonido, un enunciado, un recuerdo, etc.) será relevante para un individuo cuando conecte con el conocimiento previo de dicho individuo y derive conclusiones pertinentes, en el sentido de que supongan un cambio significativo en la representación del mundo del individuo en cuestión. Dichas conclusiones son, en palabras de Sperber y Wilson, efectos contextuales. En las posteriores revisiones del planteamiento inicial de la teoría, los autores (véase, por ejemplo, su trabajo de 1995) se referirán a los efectos contextuales como efectos cognitivos (*cognitive effects*).

Respecto a los distintos tipos posibles de efectos cognitivos, pese a que Sperber y Wilson no parecen proponer una tipología exhaustiva, sí que establecen tres categorías iniciales:

- Perciben como el tipo más importante la implicación contextual (*contextual implication*), que definen como una conclusión deducible a partir de un input y del contexto de manera conjunta, pero no a partir de un input o del contexto de modo independiente (2002b, p. 251). Es decir, se trata de un nuevo supuesto que pasa a formar parte de nuestro inventario de supuestos existentes y que se crea a partir de la combinación de uno o varios supuestos existentes con uno o varios supuestos contextuales (nuestro entorno cognitivo).
- El segundo tipo que los autores proponen es el reforzamiento (*strengthening*), es decir, cuando la información nueva refuerza un supuesto ya existente (Sperber y Wilson, 1986, p. 109).
- La tercera categoría que establecen es la contradicción, que se da cuando la información nueva debilita los supuestos ya existentes o entra en contradicción con ellos, pudiendo incluso llegar a provocar su abandono (Sperber y Wilson, 1986, p. 109).

##### 4.3 La teoría de la relevancia y el humor

Como afirma Vandaele (2002a, p. 230), “la relevancia ya no es un principio confinado únicamente al discurso serio”. Varios autores han seguido un enfoque lingüístico o discursivo a la hora de estudiar la traducción del humor, como por ejemplo Attardo y Raskin, 1991; Attardo, 1993, 1994, 2001 y 2002; Vandaele, 1999, 2001, 2002a y 2002b; y Yus, 1997 y 2003. Del mismo modo, la teoría de la relevancia ya ha sido aplicada al estudio del doblaje del humor (Martínez Sierra, 2004, 2005 y 2008).<sup>12</sup>

En el caso del humor, es necesaria una definición más amplia de recompensa, de modo que pueda incorporar las múltiples funciones del humor e incluir la recompensa que se manifiesta en forma de risa (externa o interna).<sup>13</sup> Gracias a esta definición más amplia, podemos suponer

que la combinación de los supuestos existentes y contextuales y los efectos cognitivos que derivamos a partir de éstos tiene, en el caso del humor, una función innegable: la diversión.

#### 4.4 Relevancia y AD

En pocas palabras, y de acuerdo con el principio de la relevancia, la comunicación puede ser entendida como una confluencia de un conjunto de supuestos existentes y de un conjunto de supuestos contextuales, de la que se deriva una serie de efectos cognitivos. Por lo tanto, la información antigua que ya tenemos (nuestro conocimiento previo del mundo) se combina con la nueva información que se nos da en el mismo momento del intercambio comunicativo. En una conversación, por ejemplo, la nueva información viene dada por los interlocutores, que se intercambian entre sí informaciones de este tipo. Una película doblada o subtitulada también puede considerarse una situación comunicativa (un intercambio comunicativo unidireccional), en la que los espectadores actúan como los receptores de la nueva información que se proporciona en la película a través de diálogos, sonidos e imágenes.

Pero, ¿qué ocurre en el caso de una película con audiodescripción? Por supuesto, tanto los supuestos existentes como los contextuales también van a interactuar. Sin embargo, dado que en este caso no podemos contar con las imágenes, ¿significa que la nueva información se proporcionará únicamente a través de los diálogos y de los sonidos? Cualquier definición de audiodescripción indicará que se trata de una práctica en la que un narrador o descriptor narra o describe todo lo que se puede ver y se considera pertinente, como ya se ha comentado. Así que la pregunta es: ¿es entonces tarea del narrador proporcionar la nueva información que en la versión no AD de una película proporcionaban las imágenes?

#### 4.5 Aplicación de la teoría de la relevancia a la AD

La sección anterior terminaba con una pregunta, a la que trataremos de dar respuesta a continuación con tres ejemplos que nos servirán para ilustrar el modo en el que algunos de los conceptos discutidos anteriormente pueden aplicarse al análisis de la AD del humor. En esta ocasión, los ejemplos pertenecen a la película *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, comedia estadounidense dirigida por Larry Charles (2006). Se trata de un falso documental que narra la historia de Borat, un famoso periodista de Kazajistán que viaja a Estados Unidos para grabar un documental y aprender sobre su sistema político y sobre su cultura.

En cada ejemplo, aplicaremos la teoría de la relevancia, tanto a la versión original (VO) sin AD (es decir, no audiodescrita) como a la VO con AD (es decir, audiodescrita), e identificaremos y compararemos los elementos

pragmáticos en cada versión (es decir, los supuestos existentes y contextuales, además de los efectos cognitivos que puedan derivarse de su combinación). Asimismo, añadiremos una serie de comentarios sobre lo ocurrido.

Cabe señalar que, con el fin de desarrollar la lista de supuestos existentes y contextuales, así como de los efectos cognitivos, asumiremos el papel del espectador medio (o espectador ideal, en términos de Kovačič, 1995, p. 378). Del mismo modo, para el establecimiento de los supuestos existentes, partiremos de una asunción de igualdad de condiciones entre la audiencia AD y la no AD.<sup>14</sup>

#### Ejemplo 6

Contextualización	Inicio de la película. Borat nos muestra su pueblo y nos presenta a sus amigos y familiares.
Diálogo + AD	<i>Borat: This is my mother. She oldest woman in whole of Kuzcek. She is 43. I love her.</i> AD: <i>She looks about 90.</i>
Supuestos existentes (VO y AD)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) El pelo canoso y las arrugas son signos claros de envejecimiento.</li> <li>2) Una persona que ha sido declarada <i>la persona de más edad en un lugar</i> debe ser bastante vieja.</li> <li>3) La esperanza de vida en países subdesarrollados es bastante corta.</li> <li>4) Los hijos generalmente quieren a sus madres.</li> </ol>
Supuestos contextuales (VO)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Borat nos presenta a su madre, una mujer de pelo canoso, cuyo rostro está lleno de arrugas.</li> <li>2) Borat dice que es la mujer más vieja del pueblo.</li> <li>3) Borat dice que tiene 43 años.</li> <li>4) Borat dice que la quiere.</li> </ol>
Supuestos contextuales (AD)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Borat nos presenta a su madre.</li> <li>2) Borat dice que es la mujer más vieja del pueblo.</li> <li>3) Borat dice que tiene 43 años.</li> <li>4) El narrador nos dice que aparenta tener 90 años.</li> <li>5) Borat dice que la quiere.</li> </ol>

Comentario: en la VO, cuando Borat nos presenta a su madre, podemos ver su rostro y notar las arrugas en el mismo, así como su pelo canoso (VO supuesto contextual –SC– 1). Por razones obvias, en la versión AD no podemos contar con los elementos visuales. Sin embargo, la voz del

narrador nos proporciona información sobre el aspecto de la mujer (AD SC 4), lo que constituye un claro ejemplo de cómo la narración nos puede proporcionar una (nueva) información clave para la posible derivación de humor y que en la VO venía dada por la imagen.

Efectos cognitivos (VO)	<p>1) La combinación del SC 1 (el aspecto de la mujer) y del SC 2 (el hecho de que ella sea la mujer más vieja del pueblo) provoca que el SC 3 (su edad: 43) contradiga los supuestos existentes (SE) 1 y 2 (las arrugas y las canas como signos de envejecimiento y la idea de que la persona de mayor edad en un pueblo deba ser bastante vieja, respectivamente).</p> <p>2) El SC 3 (la edad de la mujer: 43) y el SC 2 (el hecho de que sea la mujer más vieja del pueblo) refuerzan el SE 3 (la corta esperanza de vida en los países subdesarrollados).</p> <p>3) El SC 4 (Borat diciendo que quiere a su madre) refuerza el SE 4 (la idea de que los hijos quieren a sus madres).</p>
Efectos cognitivos (AD)	<p>1) Al combinar el SC 1 y el SC 4 (el aspecto de la mujer) con el SC 2 (el hecho de que sea la mujer más vieja del pueblo), el SC 3 (su edad: 43) contradice el SE 1 y el SE 2 (las arrugas y el pelo canoso como signos de envejecimiento y la idea de que la persona de mayor edad en un pueblo deba ser bastante vieja, respectivamente).</p> <p>2) El SC 3 (su edad: 43) y el SC 2 (el hecho de que sea la mujer más vieja del pueblo) refuerzan el SE 3 (la corta esperanza de vida en los países subdesarrollados).</p> <p>3) El SC 5 (Borat diciendo que quiere a su madre) refuerza el SE 4 (la idea de que los hijos quieren a sus madres).</p>

Comentario: en ambas versiones los efectos cognitivos que pueden derivarse son básicamente los mismos (a excepción de una ligera diferencia en cuanto a la disposición de los distintos supuestos), lo cual no es sorprendente, ya que en ambos casos partimos de la combinación de los mismos supuestos existentes y contextuales.

Ejemplo 7

Contextualización	Inicio de la película. Borat nos muestra su pueblo y nos presenta a sus amigos y familiares.
Diálogo + AD	<p>Borat: <i>This is Natalya.</i>  AD: <i>He and the cheap looking blonde kiss with tongues and everything.</i>  Borat: <i>She is my sister. She is number four prostitute in all of Kazakhstan. Nice!</i></p>
Supuestos existentes (VO y AD)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Los hermanos y hermanas no se dan besos franceses.</li> <li>2) Borat vive en un país pobre y subdesarrollado.</li> <li>3) Las prácticas culturales de los países desarrollados y subdesarrollados pueden variar sustancialmente.</li> <li>4) En términos generales, la prostitución no se considera un trabajo deseable.</li> </ol>
Supuestos contextuales (VO)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Borat nos presenta a una chica llamada Natalya.</li> <li>2) Se dan un beso francés.</li> <li>3) Borat nos dice que Natalya es su hermana.</li> <li>4) Borat nos dice que ella ocupa el cuarto lugar en una especie de <i>ranking</i> nacional de prostitutas.</li> <li>5) Natalya muestra un trofeo y sonríe.</li> <li>6) Borat se muestra orgulloso y dice "Nice!".</li> </ol>
Supuestos contextuales (AD)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Borat nos presenta a una chica llamada Natalya.</li> <li>2) El narrador nos dice que se dan un beso francés.</li> <li>3) Borat nos dice que Natalya es su hermana.</li> <li>4) Borat nos dice que ella ocupa el cuarto lugar en una especie de <i>ranking</i> nacional de prostitutas.</li> <li>5) Borat se muestra orgulloso y dice "Nice!".</li> </ol>

Comentario: el modo en el que el SC 2 se nos ofrece en ambas versiones constituye otro claro ejemplo de cómo el narrador puede proporcionarnos una nueva información que en la VO venía dada por la imagen. Mientras que en la VO podemos ver cómo se dan un beso, en la versión AD se nos dice que se besan y cómo lo hacen. De esa manera, se pone a disposición de ambas audiencias la misma información. Por otro lado, el SC 5 de la VO se pierde en la versión AD, simplemente porque en la primera dicho supuesto se nos proporciona a través de una imagen, que no se audiodescribe en la versión AD (probablemente debido a la falta de tiempo). Ante esta situación, la pregunta que surge es: el hecho de que el citado SC no se dé en la versión AD, ¿afecta al resultado pragmático y humorístico global de la versión AD? Veamos los diferentes efectos cognitivos de ambas versiones.

Efectos cognitivos (VO)	<p>1) El SC 2 y el SC 3 (el hecho de que Borat y su hermana se den un beso francés y que éste nos cuente que ella es su hermana, respectivamente) contradicen el SE 1 (la idea de que los hermanos y hermanas no se dan este tipo de besos).</p> <p>2) El SC 2 y el SC 3 (el hecho de que Borat y su hermana se den un beso francés y que éste nos cuente que ella es su hermana, respectivamente) refuerzan el SE 2 (los orígenes de Borat) y el SE 3 (la idea de que distintos países pueden tener prácticas culturales diferentes).</p> <p>3) El SC 4 (el <i>ranking</i> de prostitutas), el SC 5 (Natalya mostrando un trofeo y sonriendo) y el SC 6 (Borat mostrando su orgullo) contradicen el SE 4 (las connotaciones negativas de la prostitución).</p>
Efectos cognitivos (AD)	<p>1) El SC 2 y el SC 3 (el hecho de que Borat y su hermana se den un beso francés y que éste nos cuente que ella es su hermana, respectivamente) contradicen el SE 1 (la idea de que los hermanos y hermanas no se dan este tipo de besos).</p> <p>2) El SC 2 y el SC 3 (el hecho de que Borat y su hermana se den un beso francés y que éste nos cuente que ella es su hermana, respectivamente) refuerzan el SE 2 (los orígenes de Borat) y el SE 3 (la idea de que distintos países pueden tener prácticas culturales diferentes).</p> <p>3) El SC 4 (el <i>ranking</i> de prostitutas) y el SC 5 (Borat mostrando su orgullo) contradicen el SE 4 (las connotaciones negativas de la prostitución).</p>

Comentario: teniendo en cuenta los efectos cognitivos derivados en ambas versiones, el hecho de que el SC 5 de la VO no se dé en la versión AD no parece afectar gravemente al resultado final. Los efectos 1 y 2 son los mismos en ambas versiones. Respecto al efecto 3, se trata de una contradicción que en la VO se genera a partir de la combinación de tres SC (4, 5 y 6). En la versión AD, la contradicción sigue siendo posible, si bien es cierto que es fruto de la combinación de sólo SC (4 y 5). Por lo tanto, parece razonable asumir que el humor estará presente en ambas versiones, aunque quizás en un grado diferente (sería necesario un estudio de recepción para analizar el efecto humorístico real que cada versión puede producir).

## Ejemplo 8

Contextualización	Borat ya ha llegado a los Estados Unidos. Se hospeda en un hotel por primera vez en su vida.
Diálogo + AD	<p>AD: <i>At the hotel.</i>            Borat: <i>Everybody say U.S.A. television much better but this I watched for three fours, do not change.</i>            Empleado del hotel: <i>There's a remote control right here. Press these two arrows to change the channel.</i></p>
Supuestos existentes (VO y AD)	<p>1) Por lo general, hay un aparato de televisión en las habitaciones de un hotel.            2) La pantalla de televisión a veces muestra un mensaje informativo de bienvenida.            3) Los mandos a distancia se pueden utilizar para cambiar de canal.            4) Los huéspedes de un hotel puede pedir ayuda en caso de problemas.            5) Borat proviene de un país subdesarrollado.</p>
Supuestos contextuales (VO)	<p>1) Un empleado del hotel va a la habitación de Borat.            2) Borat se queja de que ha estado viendo el mismo programa durante horas.            3) Se nos muestra la pantalla del televisor, que muestra información acerca del horario del servicio de desayunos.            4) El empleado del hotel sugiere a Borat que use el mando a distancia y le explica cómo funciona.</p>

Supuestos contextuales (AD)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Un empleado del hotel va a la habitación de Borat.</li> <li>2) Borat se queja de que ha estado viendo el mismo programa durante horas.</li> <li>3) El empleado del hotel sugiere a Borat que use el mando a distancia y le explica cómo funciona.</li> </ol>
-----------------------------	--

Comentario: el SC 3 de la VO no está presente en AD. La razón es que se trata de una información proporcionada por la imagen para la cual no hay ninguna audiodescripción porque no hay tiempo para ello. Una vez más, la pregunta es: el hecho de que este SC no se dé en la versión AD, ¿afecta al resultado pragmático y humorístico global de dicha versión? Veamos los diferentes efectos cognitivos.

Efectos cognitivos (AD)	<ol style="list-style-type: none"> <li>2) Parte del SC 2 (Borat quejándose de ver el mismo programa) refuerza el SE 1 (la existencia de televisores en las habitaciones de un hotel).</li> <li>3) Parte del SC 2 (Borat quejándose de ver el mismo programa) y el SC 3 (el empleado que explica a Borat cómo utilizar el mando a distancia) refuerzan el SE 5 (los orígenes de Borat) y el SE 3 (la utilidad de los mandos a distancia).</li> </ol>
-------------------------	---

Comentario: en esta ocasión, la respuesta a la pregunta que se formulaba parece ser afirmativa. En el VO, el SC 3 es crucial para entender el chiste (básicamente, que Borat ha estado viendo el mismo contenido durante horas, pensando que era un programa de televisión, cuando en realidad se trataba únicamente de información sobre el horario del servicio de desayunos). El SC 3 de la VO hace posible que se puedan derivar los efectos cognitivos 3 y 5. Puesto que el SC 3 no se da en la versión AD (ya que no se audiodescribe), podemos deducir que estos dos efectos no serán posibles en dicha versión, lo que afectará negativamente al posible resultado humorístico. Por lo tanto, si la pregunta es si la versión AD de este segmento es relevante, la respuesta será que sí, ya que se pueden derivar tres efectos, aunque también es cierto que, en comparación con la VO, un esfuerzo de procesamiento, a priori, equivalente tiene como resultado menos efectos, por lo que el grado de relevancia que se pueda lograr será menor. Pero si la pregunta es si la versión AD conserva el potencial humorístico, la respuesta será que no, ya que se pierden los dos efectos que son clave para que el humor pueda ser posible.

Efectos cognitivos (VO)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) El SC 1 (el empleado que va a la habitación de Borat) refuerza el SE 4 (en caso de necesidad, se puede obtener ayuda en un hotel).</li> <li>2) Parte del SC 2 (Borat quejándose de ver el mismo programa) refuerza el SE 1 (la existencia de televisores en las habitaciones de un hotel).</li> <li>3) Parte del SC 2 (Borat quejándose de ver el mismo programa) y el SC 3 (el aparato de televisión que muestra un mensaje que incluye información acerca del horario del servicio de desayunos) refuerzan el SE 5 (los orígenes de Borat).</li> <li>4) Parte del SC 2 (Borat quejándose de ver el mismo programa) y el SC 4 (el empleado que explica a Borat cómo utilizar el mando a distancia) refuerzan el SE 5 (los orígenes de Borat) y el SE 3 (la utilidad de los mandos a distancia).</li> <li>5) El SC 3 (el aparato de televisión que muestra un mensaje que incluye información acerca del horario del servicio de desayunos) refuerza el SE 2 (la idea de que estos televisores pueden mostrar mensajes informativos de bienvenida).</li> </ol>
Efectos cognitivos (AD)	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) El SC 1 (el empleado que va a la habitación de Borat) refuerza el SE 4 (en caso de necesidad, se puede obtener ayuda en un hotel).</li> </ol>

### 5. Conclusiones

A partir de lo analizado en nuestro doble escrutinio es posible extraer algunas conclusiones generales acerca de la AD del humor. En primer lugar, al menos en el caso del humor, la AD se lleva a cabo principalmente con las imágenes, aunque no sólo con éstas. Ya hemos comentado que autores como Vercauteren justifican la descripción de sonidos cuando éstos no son fáciles de identificar. Desde el punto de vista del humor, se podría argumentar que los sonidos también se deben describir cuando el humor se basa en ellos y se hace necesaria alguna descripción para no correr el riesgo de perderlo (incluso aunque se puedan identificar).

En esta misma línea, es notable también el porcentaje (67%) de insertos potencialmente humorísticos (elementos gráficos, según la terminología de Martínez Sierra, 2008) que han sido audiodescritos, prueba de la

importancia que este tipo de elementos tiene también en la posible generación de humor para un público AD. Se desprende, asimismo, que mantener el humor puede ser considerada una prioridad de primer orden.

Por otro lado, las restricciones de tiempo serán cruciales. La regla general de la utilización de las lagunas o silencios entre los diálogos para insertar las descripciones puede acarrear serias restricciones, que pueden, a su vez, imposibilitar la generación de efectos cognitivos claves para la posible producción de humor.

De hecho, estas restricciones pueden ser tan fuertes como para provocar una pérdida significativa del humor (de hasta un 37,6%, tal y como arroja nuestro primer análisis). Sin embargo, el alto porcentaje de chistes visuales perdidos no debería desanimarnos de audiodescribir comedias. Una vez que adoptamos una concepción amplia de la película como un todo organizado de elementos interrelacionados, la AD del humor deja de ser una quimera.<sup>15</sup> En el caso del doblaje, por ejemplo, todos los elementos humorísticos trabajan juntos y se compensan entre sí, y esta misma lógica parece totalmente aplicable al caso de la AD, como prueba el hecho de que los diferentes elementos pragmáticos (supuestos existentes y contextuales) trabajen al unísono para lograr la máxima relevancia posible. Tengamos en cuenta que, después de todo, la audiencia de un producto audiodescrito está expuesta no sólo a una descripción, sino también a los sonidos y al diálogo; es decir, a toda una película entendida como un texto audiovisual. Autores como Orero y Wharton (2007, p. 168) sugieren que la narración de una AD no es parte de la película, lo cual tiene sentido siempre y cuando se considere a la narración como una unidad separada del resto de elementos que componen una filme. Sin embargo, otra perspectiva parece posible: la película audiodescrita concebida como un todo interconectado (diálogos, sonidos y descripción, todos capaces de ofrecerle al receptor diferentes supuestos contextuales).

En este último sentido, un análisis discursivo como el llevado a cabo en la segunda parte de este trabajo pone de manifiesto el papel de la figura del narrador como proveedor de la nueva información (los supuestos contextuales) necesaria para que el proceso de inferencia pueda tener éxito y, por tanto, para la posible producción de humor. Por supuesto, al igual que ocurre en otras modalidades de traducción audiovisual, el tiempo puede ser un factor restrictivo, y el papel de este proveedor de nueva información puede verse afectado negativamente o incluso impedido por dicha falta de tiempo para incluir la audiodescripción de un determinado elemento visual.

En otro orden de cosas, y respecto a las posibilidades de investigación futura, hemos de partir de la idea de que, cuantitativamente, la AD es una modalidad cuya (necesaria) demanda es cada vez mayor. Ahora bien, los aspectos de la audiodescripción en espera de ser tratados son numerosos, y uno de ellos tiene que ver con el manejo del

humor. Diferentes enfoques como los propuestos en este artículo pueden contribuir a llenar las posibles lagunas existentes en la comprensión de esta práctica.

Son necesarios más estudios cuantitativos y cualitativos para que esta modalidad se convierta en una práctica bien definida. A continuación, algunas preguntas y sugerencias para futuras investigaciones sobre la AD del humor:

En cuanto a la descripción de los sonidos, ya hemos indicado que autores como Vercauteren consideran que debemos describir aquellos sonidos que sean difíciles de identificar (en el caso del humor, especialmente si funcionan como elementos humorísticos). Sin embargo, una pregunta viene a la mente: ¿cómo podemos evaluar la dificultad de un sonido? ¿Es una cuestión de mero sentido común? ¿Sería posible desarrollar un catálogo jerárquico de este tipo de sonidos?

Hemos visto que, en general, se acepta que el agente de AD describirá imágenes. También se ha señalado que autores como Vercauteren creen que la descripción de los sonidos a veces puede ser necesaria, como acabamos de recordar. Sin embargo, en los casos en que se usan los verbos onomatopéyicos (como pop, véase el ejemplo 5), ¿hasta qué punto podemos decir que realmente estamos describiendo una imagen humorística y no un sonido gracioso?

Autores como Orero y Wharton (2007, p. 168) sugieren que “el lenguaje de la AD deber ser un discurso neutral escrito para ser leído en voz alta y narrado”. Pero la pregunta es: ¿puede el humor ser neutral? Por otra parte, también mencionan que “la narrativa de la AD no es una parte intrínseca del filme, de su argumento o de sus personajes, y debe, por tanto, mantenerse distante de todo ello”. Pero en aquellos casos en los que el humor reside en una imagen, ¿cuánto puede distanciarse la descripción sin perder el factor humorístico? Además, si aceptamos que 1) el objetivo principal de una película cómica es producir risa en su conjunto y que 2) parte de esa risa se generará a partir de los elementos visuales, ¿es conveniente separar una parte esencial (la AD de las imágenes) del texto audiovisual y abordarla como si de un mensaje independiente se tratara? ¿Cómo puede afectar a la eficacia humorística del texto (la película) en conjunto? Asimismo, si la AD debe ser considerada como parte de la TAV, ¿no debería ceñirse a los mismos estándares que el resto de modalidades de TAV, en el sentido de considerar una película humorística audiodescrita como una unidad de elementos interrelacionados (básicamente, palabras, sonidos e imágenes audiodescritas), al igual que sucede en el caso de las películas dobladas o subtituladas? En caso de que la respuesta a esta última pregunta sea afirmativa, ¿podría ser útil desarrollar (o adaptar) una taxonomía de elementos potencialmente humorísticos en AD, tal y como se ha hecho en el caso de otras modalidades audiovisuales como el doblaje?<sup>16</sup> Dicha taxonomía podría basarse en una discriminación inicial entre:



- Elementos relacionados con la lengua.
- Elementos relacionados con el sonido.
- Elementos relacionados con la imagen.

Una vez que tuviéramos dicha taxonomía, sería posible cuantificar y comparar los elementos humorísticos en las versiones AD y no AD de una película, de modo que se pudieran obtener más datos sobre cómo viaja el humor en esta modalidad.

Del mismo modo, podrían llevarse a cabo estudios de recepción para poner a prueba material humorístico audiodescrito y ver qué nivel de éxito real (relevancia óptima) se obtiene, en forma de efecto humorístico en el espectador. En esta misma línea, podría ser útil comparar la recepción de la versión AD de una comedia por parte de una audiencia AD con la recepción de la versión no-AD de esa misma película por parte de un público no-AD.

Estas diferentes propuestas podrían aplicarse a diferentes películas y, por tanto, a un corpus más amplio, de modo que pudiera ser posible identificar tendencias o incluso normas operacionales en la AD del humor.

Por último, y conectando con la filosofía de trabajo sugerida por Romero Fresco (2013) y su planteamiento de cine accesible (accesible filmmaking), no podemos dejar de nombrar la necesidad de empezar a implementar enfoques accesibles desde el minuto uno de la grabación de cualquier programa audiovisual de naturaleza humorística, sin esperar a que el producto esté finalizado de manera estándar para llevar a cabo la audiodescripción del mismo.

## Notas

- <sup>1</sup> Todas las citas en otro idioma han sido traducidas por el autor.
- <sup>2</sup> Como explica Jakobson (1984, p. 69): “La traducción intralingüística o reformulación [...] es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua. La traducción interlingüística o traducción propiamente dicha [...] es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua. La traducción intersemiótica o transmutación [...] es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal”. Véase también Jakobson (1960).
- <sup>3</sup> A diferencia de intralingüística (véase Bourne y Jiménez Hurtado, 2007). Hoy en día es práctica común realizar audiodescripciones intralingüísticas, si bien se podría predecir que en un futuro no muy lejano podría ser un hecho la importación de películas audiodescritas en otro idioma y que, en lugar de generar una nueva audiodescripción para el mercado meta, se proceda a la traducción (o adaptación) de la pista audiodescrita original, al menos en países como España, donde no es extraño encontrarse versiones subtituladas al español que no han partido del guión origen, sino de la versión traducida para doblaje. Además, como Díaz Cintas (2008, p. 8) explica “un nuevo tipo de AD está también tomando forma con el desarrollo de la subtitulación de audio en países donde la mayoría de los programas se transmiten o muestran en un idioma extranjero”.
- <sup>4</sup> No entraremos aquí en el debate narración/descripción (Vercauteren, 2007, por ejemplo, habla de descripciones, mientras que Benecke, 2004, de narraciones).

- <sup>5</sup> Decimos potencialmente humorísticos puesto que, para saber si finalmente lo fueron, sería preciso un estudio de recepción. No entraremos aquí en el terreno de los efectos.
- <sup>6</sup> La lista de ejemplos proporcionada no pretende ser exhaustiva y sólo se debe considerar como una ilustración representativa de las diferentes posibilidades detectadas en el análisis del filme.
- <sup>7</sup> Serían cruciales en un estudio sobre la traducción de esta película para el doblaje o la subtitulación.
- <sup>8</sup> Por chiste entenderemos “todo aquello que deliberadamente o no, implícita o explícitamente, produzca humor o intente producirlo, ya sea de modo verbal o no-verbal, transmitido de forma acústica o de forma visual”, y tal como se avanzaba antes “la manera en la que dicho humor se manifieste en el receptor es otra cuestión” (Martínez Sierra, 2008, p. 118).
- <sup>9</sup> Véase el modelo de prioridades y restricciones de Zabalbeascoa (1994).
- <sup>10</sup> Básicamente, hacer que tu contribución conversacional se ajuste a lo requerido y que sea, por tanto, relevante (Grice, 1989). Véase también Grice (1975).
- <sup>11</sup> Esta descripción sucinta de la teoría de la relevancia resulta suficiente para los fines y el alcance del presente artículo. Para una discusión más profunda, véase Sperber y Wilson, 1986, 1995, 1998 y 2002; Wilson y Sperber, 2002a, 2002b y 2004; Blakemore, 1992; Escandell, 1996; Viaggio, 1996, entre otros.
- <sup>12</sup> Estas obras contribuyen a la idea de que dentro de la disciplina pragmática es posible encontrar herramientas válidas para el análisis del humor en material audiovisual.
- <sup>13</sup> Vandaele (1999, p. 237) habla, por un lado, de risa física o sonrisa y, por otro, de un “sentimiento ‘interno’ cercano a la risa”.
- <sup>14</sup> Este grado de generalización es necesario, habida cuenta de la amplia casuística posible y el alcance del presente artículo.
- <sup>15</sup> Como Chaves (2000, pp. 59-60) explica, una película es un conjunto organizado en el que cualquier operación sobre cualquier secuencia puede afectar a la totalidad del texto. Del mismo modo, obras como la de Martínez Sierra (2008) evidencian cómo los diferentes elementos humorísticos funcionan de manera conjunta.
- <sup>16</sup> Véase Martínez Sierra (2008).

## Referencias

- Agost, R. (1999), Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes, Barcelona, Ariel.
- Álvarez, E. y C. Lucas (2009), Técnicas de audiodescripción para invidentes, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Arampatzis, C. (2011), La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano, tesis doctoral, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Attardo, S. (1993), “Violation of conversational maxims and cooperation: the case of Jokes”, *Journal of Pragmatics*, vol. 19, núm. 6, pp. 537-558.
- Attardo, S. (1994), *Linguistic theories of humor*, Nueva York, Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2001), “Humor and irony in interaction: from mode adoption to failure of detection”, en L. Anolli y otros (eds.), *Say not to say: new perspectives on miscommunication*, Ámsterdam, IOS Press, pp. 165-185.
- Attardo, S. (2002), “Translation and humour: an approach based on the general theory of verbal humour (GTVH)”, *The Translator*, vol. 8, núm. 2, pp. 173-194.

- Attardo, S. y V. Raskin (1991), "Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model", *Humor*, vol. 4, núm. 3 y 4, pp. 293-347.
- Benecke, B. (2004), "Audio-description", *Meta*, vol. 49, núm. 1, pp. 78-80.
- Blakemore, D. (1992), *Understanding utterances*, Massachusetts, Blackwell Publishers.
- Botella, C. (2010), *El intertexto audiovisual y su traducción: referencias cinematográficas paródicas en Family Guy*, tesis doctoral, Alicante, Universidad de Alicante.
- Bourne, J. y C. Jiménez-Hurtado (2007), "From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of *The Hours* in English and Spanish", en J. Díaz Cintas y otros (eds.), *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 175-187.
- Braun, S. (2007), "Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training", *Linguistica Antverpiensia NS*, vol. 6, pp. 357-369.
- Braun, S. (2011), "Creating coherence in audio description", *Meta*, vol. 56, núm. 3, pp. 645-662.
- Caprara, G. y A. Sisti (2011), "Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulado en *Gomorra*)", *AdVersus*, vol. VIII, núm. 21, pp. 150-169.
- Chaume, F. (2004), *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- Chaves, M. J. (2000), *La traducción cinematográfica. El doblaje*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Chiaro, D. (2000), "Servizio completo? On the (un)translatability of puns on screen", en R. M. Bollettieri y otros (eds.), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bolonia, CLUEB, pp. 27-42.
- Chiaro, D. (2003), "The implications of the quality of translated verbally expressed humour and the success of big screen comedy", *Antares*, vol. VI, pp. 14-20.
- Chiaro, D. (2006), "Verbally expressed humour on screen: reflections on translation and reception", *JoSTrans*, núm. 6, pp. 198-208.
- Chiaro, D. (2007), "The effect of translation on humour response: the case of dubbed comedy in Italy", en Y. Gambier y otros (eds.), *Doubts and directions in translation studies*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 137-152.
- Cinquemani, V. (2013), *Análisis descriptivo y contrastivo de la subtitulación del humor en la nueva comedia italiana. El caso de Ex, Maschi contro Femmine y Femmine contro Maschi*, tesis de máster, Castellón, Universidad Jaume I.
- Díaz Cintas, J., ed. (2008), *The didactics of audiovisual translation*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins.
- Díaz Cintas, J., P. Orero y A. Remael, eds. (2007), *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*, Ámsterdam, Rodopi.
- Escandell, M. V. (1996), *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- Frazier, G. (1975), *The autobiography of Miss Jane Pittman: an all-audio adaptation of the teleplay for the blind and visually handicapped*, San Francisco, San Francisco State University.
- González, M. P. (2010), *The translation of recent digital animated movies: the case of DreamWorks' films Antz, Shrek, Shrek 2 and Shark Tale*, tesis doctoral, Aragón, Universidad de Zaragoza.
- Grice, H. P. (1975), "Logic and conversation", en P. Cole y J. L. Morgan (eds.), *Syntax and semantics*, vol. 3, *Speech acts*, Nueva York, Academic Press cop., pp. 41-58.
- Grice, H. P. (1989), *Studies in the ways of words*, Cambridge, Harvard University Press.
- Jakobson, R. (1960), "Closing statement: linguistics and poetics", en T. Sebeok (ed.), *Style and language*, Cambridge-Massachusetts, MIT Press, pp. 350-377.
- Jakobson, R. (1984), *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona.
- Jankowska, A. (2009), "Translating humor in dubbing and subtitling", *Translation Journal*, vol. 13, núm. 2, en <<http://www.translationjournal.net/journal/48humor.htm>> [fecha de consulta: 2 de julio de 2014].
- Kovačič, I. (1995), "Reception of subtitles: the non-existent ideal viewer", en Y. Gambier (ed.), *Audiovisual communication and language transfers*, Sint-Amandsverg, FIT, pp. 376-383.
- Martínez Sierra, J. J. (2004), *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*, Castellón, tesis doctoral, Universidad Jaume I.
- Martínez Sierra, J. J. (2005), "La relevancia como herramienta para el análisis de la traducción del humor audiovisual: su aplicación al caso de Los Simpson", *Interlingüística*, vol. 15, núm. 2, pp. 927-936.
- Martínez Sierra, J. J. (2008), *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I.
- Martínez Sierra, J. J. (2009a), "The relevance of humour in audio description", *Intralinea*, vol. 11, en <[http://www.intralinea.org/archive/article/The\\_Relevance\\_of\\_Humour\\_in\\_Audio\\_Description](http://www.intralinea.org/archive/article/The_Relevance_of_Humour_in_Audio_Description)> [fecha de consulta: 1 de julio de 2014].
- Martínez Sierra, J. J. (2009b), "Doblar o subtitular el humor, esa no es la cuestión", *JosTRans*, núm. 12, pp. 180-198.
- Martínez Sierra, J. J. (2010), "Approaching the audio description of humour", *Entreculturas*, vol. 2, pp. 87-103.
- Martínez Tejerina, A. (2008), *La traducción para el doblaje del humor basado en la polisemia*, tesis doctoral, Alicante, Universidad de Alicante.
- Martínez Tejerina, A. (2012), "La interacción de los códigos en doblaje: juegos de palabras y restricciones visuales", *MonTI*, vol. 4, pp. 155-180.

- Neves, J. (2012), "A multi-sensory approaches to (audio) describing visual art", *MonTI*, vol. 4, pp. 277-293.
- Orero, P. (2005), "Audio description: professional recognition, practice and standards in Spain", *Translation Watch Quarterly*, vol. 1, pp. 7-18.
- Orero, P. (2007), "Sampling audio description in Europe", en J. Díaz Cintas y otros (eds.), *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 111-125.
- Orero, P. y S. Wharton (2007), "The audio description of a spanish phenomenon: Torrente 3", *JoSTrans*, núm. 7, pp. 164-178.
- Pelegrina, Z. (2013), *La traducción del humor en el doblaje y en la subtitulación: el caso del personaje de Gloria en la serie Modern Family*, Castellón de la Plana, tesis de máster, Universidad Jaume I.
- Perego, E., ed. (2012), *Emerging topics in translation: audio description*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste.
- Remael, A. (2012), "Audio description with audio subtitling for dutch multilingual films: manipulating textual cohesion on different levels", *Meta*, vol. 57, núm. 2, pp. 385-407.
- Reyes, G. (1996), *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco Libros.
- Romero, P. (2013), "Accessible filmmaking: joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking", *JoSTrans*, núm. 20, pp. 201-223.
- Snyder, J. (2008), "Audio description. The visual made verbal", en J. Díaz Cintas (ed.), *The didactics of audiovisual translation*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 191-198.
- Snyder, J. (2014), *The visual made verbal: a comprehensive training manual and guide to the history and applications of audio description*, Indianapolis, Dog Ear Publishing.
- Sperber, D. y D. Wilson (1986), *Relevance: communication and cognition*, Cambridge, Harvard University Press.
- Sperber, D. y D. Wilson (1995), "Epilogue to the second edition", *Relevance: communication and cognition*, Oxford, Blackwell.
- Sperber, D. y D. Wilson (1998), "The mapping between the mental and the public lexicon", en P. Carruthers y J. Boucher (eds.), *Language and thought: interdisciplinary themes*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 184-200.
- Sperber, D. y D. Wilson (2002), "Pragmatics, modularity and mind-reading", *Mind & Language*, vol. 17, núm. 1 y 2, pp. 3-23.
- Toury, G. (1995), *Descriptive translation studies and beyond*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins.
- Vandaele, J. (1999), "'Each time we laugh.' Translated humour in screen comedy", en J. Vandaele (ed.), *Translation and the (re)location of meaning*, Lovaina, CETRA, pp. 237-272.
- Vandaele, J. (2001), "Si sérieux s'abstenir. Le discours sur l'humour traduit", *Target*, vol. 13, núm. 1, pp. 29-44.
- Vandaele, J. (2002a), "Humor mechanisms in film comedy: incogruity and superiority", *Poetics Today*, vol. 23, núm. 2, pp. 221-249.
- Vandaele, J. (2002b), "(Re)Constructing humour: meanings and means. Introduction", en J. Vandaele (ed.), *Translating humour*, vol. 8, núm. 2, Mánchester, St. Jerome Publishing, pp. 149-172.
- Vercauteren, G. (2007), "Toward a european guideline for audio description", en J. Díaz Cintas y otros (eds.), *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 139-149.
- Viaggio, S. (1996), "The pitfalls of metalingual use in simultaneous interpreting", en D. Delabastita (ed.), *The translator: studies in intercultural communication*, Mánchester, St. Jerome, pp. 179-198.
- Wilson, D. y D. Sperber (2002a), "Truthfulness and relevance", *Mind*, vol. 111, núm. 443, pp. 583-632.
- Wilson, D. y D. Sperber (2002b), "Relevance theory", *UCL Working Papers in Linguistics*, núm. 14, pp. 249-287.
- Wilson, D. y D. Sperber (2004), "Relevance theory", en G. Ward y L. R. Horn (eds.), *Handbook of pragmatics*, Óxford, Blackwell, pp. 607-632.
- Yus, F. (1997), "La teoría de la relevancia y la estrategia humorística de la incongruencia-resolución", *Pragmalingüística*, vol. 3, núm. 4, pp. 497-508.
- Yus, F. (2003), "Humor and the search for relevance", *Journal of Pragmatics*, vol. 35, núm. 9, pp. 1295-1331.
- Zabalbeascoa, P. (1993), *Developing translation studies to better account for audiovisual texts and other new forms of text production*, tesis doctoral, Lleida, Universidad de Lleida.
- Zabalbeascoa, P. (1994), "The P-R model of translation", ponencia, First International Conference on Linguistics, Literature and Translation, Yarmouk University, 4 a 7 de abril.
- Zabalbeascoa, P. (1996), "Translating jokes for dubbed television situation comedies", en D. Delabastita (ed.), *The translator: studies in intercultural communication 2*, Mánchester, St. Jerome, pp. 235-257.

Recibido: 11 agosto 2014

Aceptado: 25 noviembre 2014

\* *Juan José Martínez Sierra*

Doctor en Traducción. Actualmente imparte clases de traducción escrita y audiovisual y de lengua inglesa en la Universitat de València, España. Se ha especializado en el estudio de la traducción audiovisual desde una perspectiva intercultural, y ha prestado especial atención a la traducción del humor en textos audiovisuales. <juan.j.martinez@uv.es >.

*Imagen de inicio:*

Captura tomada de la película *Borat*, dirigida por Larry Charles (2006). Recuperada de Netflix [fecha de consulta: 3 de marzo de 2015].

*Cómo citar este artículo:*

Martínez Sierra, Juan José (2015), "La audiodescripción del humor. Un enfoque descriptivo y pragmático", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 59-74, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

# Lo risible en los programas cómicos

Una tipología del chiste, lo cómico,  
la chanza y el humor televisivos\*



*Damián Fraticelli\*\*/Universidad de Buenos Aires, Argentina*

**RESUMEN:** En este trabajo se postula una tipología de lo risible en los programas cómicos televisivos, articulando el análisis sociosemiótico de medios con la psicogénesis del chiste, lo cómico, la chanza y el humor propuesta por Freud. El objetivo es construir una herramienta metodológica que permita determinar las maneras específicas en que se produce lo risible en ese género de la televisión.

**PALABRAS CLAVE:** televisión, programas cómicos, chiste, cómico, humor

**ABSTRACT:** In this paper it is proposed a typology of the laughter in sketch comedy TV shows articulating sociosemiotic media analysis with the psychogenesis of jokes, the comic, the wit and humor postulated by Freud. The goal is to build a methodological tool to identify specific ways laughter occurs in that type of television.

**KEY WORDS:** television, sketch comedy shows, joke comic, humor.

The laughter in sketch comedy TV shows.

A typology of TV joke, comic, wit and humor

Pp. 75-84, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

## 1. Introducción

EL PRESENTE ARTÍCULO SE PROPONE abordar un tema central de la vida social de los programas cómicos televisivos:<sup>1</sup> su capacidad de generar risa. Esta capacidad es la razón fundamental de la existencia del género. Sin embargo, son pocas las investigaciones latinoamericanas que se interesan en analizarla. La mayoría suele ocuparse de los programas cómicos para evaluar su valor político-ideológico, como identificar el rol que cumplen en la industria cultural (Peirano y Sánchez León, 1984; Sirvén, 1988; Coaguila, 2008; López, 2010; Moglia, 2010), establecer cómo producen memoria social (Varela, 2010), o definir si promueven una mirada crítica sobre el medio y la sociedad (Landi, 1992; Sarlo, 1992; Romano, 1993; Flores, 2000, 2003 y 2005; Carbone y Muraca, 2010).

Más allá del interés sobre estas problemáticas, es difícil llegar a comprenderlas acabadamente sin una teoría que explique cómo los programas cómicos generan lo risible,<sup>2</sup> porque esa generación es la que funda sus interacciones comunicacionales. No se podrá saber si fomentan o no una interpretación crítica de la realidad, por ejemplo, sin un análisis de sus efectos.<sup>3</sup> Y poco se sabrá sobre sus efectos, si no se tienen hipótesis acerca de cómo generan sus propuestas risibles. Los programas cómicos no se ven para hacer la revolución, ni para luchar contra las corporaciones mediáticas o evaluar si merecen o no estar en la historia de la cultura. Los programas cómicos se ven para reírse; ésa es la función constitutiva de la propuesta comunicacional del género. Luego se dan las otras interpretaciones que devienen de la especial expectativa del analista. Si no se tiene en cuenta esto, se corre el riesgo de poner por delante el aspecto libertario o conservador del género y olvidar que cualquiera de las posiciones se realiza en el placer de la risa o el displacer que provoca el mal gusto.

Por otra parte, para poder conocer los efectos que generan los programas cómicos en la recepción, el investigador deberá atenerse a otra cuestión también constitutiva de la especificidad comunicacional del género: su materialidad. El placer o displacer que puedan provocar los mismos se constituye en la interacción del público con sus imágenes y sonidos, y esas imágenes no son de cualquier tipo, son televisivas y, como ya se ha demostrado, tienen maneras de producir sentido, lo que las distingue del cine o la fotografía (Metz, 2001; Schaeffer, 1993; Carlón, 2006). Tal especificidad mediática también es frecuentemente olvidada por los investigadores, lo que hace que sus conclusiones no permitan diferenciar los efectos risibles televisivos de los efectos risibles de otros medios, por ejemplo, saber si un chiste de sátira política produce los mismos efectos en la radio que en la televisión.

El objetivo de este trabajo, entonces, es realizar un aporte a la comprensión de cómo los programas cómicos producen el placer de la risa atendiendo a su especificidad

mediática. En este sentido, se adhiere a la línea de investigación iniciada por Steimberg (1996, 2001)<sup>4</sup> en el humor gráfico, quien articula el análisis semiótico de medios con la psicogénesis de Freud sobre el chiste, la chanza, lo cómico y el humor (2006 [1905], 1979 [1927]).

En sus trabajos Freud postula que el efecto risible es provocado por el contacto de los sujetos con distintas fuentes de placer. El acceso a ellas no depende de la voluntad de los sujetos, sino de los estímulos que le provocan las distintas especies risibles. Freud conforma un paradigma compuesto por cuatro especies principales: el chiste, la chanza, lo cómico y el humor. Cada una de ellas desata en el sujeto procesos psíquicos específicos que lo contactan con una u otra fuente de placer. En esta línea, por ejemplo, la fuente de placer que hace reír cuando se ve a un payaso cayéndose de una silla es diferente a la que genera la risa de un chiste obsceno.

Ahora bien, como plantea Steimberg, para analizar lo risible en cualquier medio de comunicación no basta con tomar el paradigma propuesto por Freud, porque los rasgos que diferencian al humor del chiste, la chanza y lo cómico no permiten de por sí advertir la diferencia de, por ejemplo, un yo humorístico oral, como el que analiza Freud, de un yo humorístico televisivo, como el que se pretende analizar aquí. Para advertir tales diferencias se debe realizar una extrapolación de los rasgos de la oralidad a la televisión respetando sus propiedades mediáticas específicas.

Siguiendo la propuesta de Steimberg, entonces, se intentará exponer ahora una breve tipología de los modos que adquiere el chiste, la chanza, lo cómico y el humor en los programas cómicos televisivos.

## 2. Una clasificación de lo risible en los programas cómicos

En *El chiste y su relación con el inconsciente*, Freud observa que el placer del chiste se genera por dos tipos de ahorros ligados: el de la expresión y el del gasto psíquico. El primero se da en la brevedad del chiste y sus procedimientos retóricos. De ahí que pueda causar gracia el siguiente diálogo:

A: Doctor, tengo los dientes amarillos, ¿qué me recomienda?

B: Una corbata marrón.

Y posiblemente no provocará risa, si se extiende la expresión:

A: Doctor, los dientes se me han puesto amarillos, ¿qué me recomienda para solucionar este problema?

B: Para solucionar ese problema, yo le recomiendo que vista una corbata marrón que combine con el color amarillo de sus dientes.

El chiste produce placer por su expresión y no por el contenido. Pero la brevedad no le es suficiente, además debe realizar ciertos juegos retóricos que produzcan el segundo ahorro al que se hacía referencia: el ahorro del gasto psíquico. Mediante el desplazamiento, la condensación y otras operaciones, el chiste elude el desarrollo de la censura crítica que anularía el placer que convoca.

Desde el comienzo su operación consiste en cancelar inhibiciones internas y en reabrir fuentes de placer que ellas habían vuelto inasequibles. El sentido del chiste sólo está destinado a proteger el placer para que la crítica no lo alcance [...] El pensamiento busca el disfraz del chiste porque mediante él se recomienda a nuestra atención, puede parecernos así más significativo y valioso, pero sobre todo porque esa vestidura soborna y confunde nuestra crítica. [La psicogénesis del chiste] nos ha enseñado que el placer del chiste proviene del juego con palabras o de la liberación de lo sin sentido, y que el sentido del chiste sólo está destinado a proteger su placer para que la crítica no lo cancele (Freud, 2006 [1905], pp. 125-127).

En el ejemplo planteado aquí, la pregunta del paciente demanda un saber médico, pero el doctor responde como un entendido en moda. Ese desplazamiento de un universo discursivo a otro elude la razón crítica que censuraría la respuesta por incoherente o carente de profesionalismo. Así, el chiste hostil revoca el juicio crítico, el cínico destruye el respeto a las instituciones y verdades, el obsceno vence inhibiciones de la vergüenza y el decoro, etc. La sorpresa que provoca su expresión permite eludir la crítica habilitando la obtención de placer de fuentes normalmente reprimidas. Por eso, cuando un chiste no sorprende porque ya se conoce o demanda atención para poder comprenderlo, no causa gracia. Esa necesidad de sorpresa explicaría una práctica habitual primordial de la vida social del chiste: ¿por qué cuando se cuenta un chiste se necesita contarlo a otro? Según Freud, se hace porque de esa manera se vuelve a obtener placer de él. Al conocer el chiste, la razón crítica ya no es sorprendida y, por lo tanto, censura el acceso a las fuentes del placer. Sin embargo, cuando se hace reír a otro con el chiste, el acceso a las fuentes de placer se libera. Como dice Freud, se ríe de “rebote” como si la risa del otro apaciguara la crítica propia.

[...] la comunicación de mi chiste a otro acaso sirva a varios propósitos: en primer lugar, proporcionarme la certidumbre objetiva de que el trabajo del chiste fue logrado; en segundo complementar mi propio placer por el efecto retroactivo de ese otro sobre mí, y en tercero –al repetir un chiste no producido por uno mismo–, remediar el menoscabo que experimenta el placer por la ausencia de novedad (2006 [1905], p. 148).

El chiste se revela, para Freud, como la más social de todas las operaciones anímicas que tienen por meta una ganancia de placer. ¿Qué sucede con el oyente del chiste? Sus procesos psíquicos son similares a los que se dan en

el que lo cuenta, nada más que en él sí existe la sorpresa, lo que hace más sencilla la distracción de la crítica de la razón. No obstante, para que tenga acceso al placer, el oyente debe tener cierto grado de complicidad con quien le cuenta el chiste. Es necesario que comparta con él una concordancia psíquica como para disponer de las mismas inhibiciones internas que el chiste superará (cada chiste requiere de su público).

Además de esa condición de complicidad, el oyente debe poseer cierto grado de distancia afectiva con respecto al objeto del chiste. Es difícil imaginar, por ejemplo, que alguien se ría de un chiste obsceno sobre su madre. La crítica del oyente no debe despertarse en el proceso del chiste porque se corre el riesgo de que ella impida el acceso a las fuentes de placer. El chiste debe ser breve, de fácil inteligibilidad y sus juegos retóricos tienen que eludir la represión ejercida por el superyó consciente. De esa manera permitiría contactarse con fuentes de placer reprimidas a las que no se tiene acceso voluntariamente. La risa que provoca se trataría de una descarga de energía que se generó en el sistema nervioso por la innervación de una operación psíquica de censura que no llegó a emplearse. ¿Cómo se produce la risa de la chanza, lo cómico y el humor? Freud la concibe de manera similar. Sigue pensándola como una descarga de energía, con la diferencia de que se produciría por otros procesos psíquicos y discursivos. Aquí serán descritos de manera sintética para plantear luego cómo se desarrollan en la televisión.

La chanza es la especie de lo risible que más se asemeja al chiste. Se funda, como éste, en la palabra. Sus técnicas también eluden la razón crítica que impide acceder a las fuentes de placer reprimidas. La diferencia se encuentra en que el sentido abstraído de la censura no es novedoso. Freud da un ejemplo: a un hombre le preguntan por las profesiones de sus cuatro hijos, y como dos de ellos son médicos y los otros dos cantantes, responde: “Dos curan [heilen] y dos aúllan [heulen]”. En esta frase también hay una búsqueda de placer eludiendo el veto de la crítica como en el chiste, pero a diferencia de éste no aparece un sentido nuevo.

La información era correcta y por lo tanto inatacable, pero no agregaba nada que no estuviese ya contenido [en el sentido de las profesiones de los hijos]. Es inequívoco que la respuesta ha cobrado la otra forma sólo a causa del placer que se deriva de la unificación y la homofonía de las dos palabras (Freud, 2006 [1905], p. 125).

La operación del chiste que permite proteger de la crítica las conexiones de las palabras y los pensamientos generadores de placer se pone de manifiesto en la chanza. La diferencia está en el sentido novedoso que trae el chiste y, además, que ese sentido nunca está exento de tendencia, es decir, tiene el propósito segundo de promover lo pensado contra la crítica. Si el chiste hace reír, ello establece una predisposición más favorable a ir contra las

razones de la censura. La chanza, en cambio, carece de esa promoción, su placer se limita a los juegos de las palabras de lo ya expresado.

Lo cómico, a diferencia del chiste y la chanza, otorga placer sin los juegos retóricos de la palabra. Se lo descubre en los movimientos de las personas, en sus rasgos de carácter y corporales o por la situación en la que se encuentran. Un valiente caballero puede ser cómico si se espanta con un ratón. También pueden resultar cómicos las cosas o los animales cuando se les otorgan rasgos humanos, como ocurre si el león es el que corre despavorido del ratón. Aunque la risa que produce es considerada por Freud también como una descarga, su procedimiento psíquico es otro. Lo cómico no elude la crítica del superyó ni contacta con fuentes de placer reprimidas en el inconsciente. Sus procedimientos se despliegan en el preconscious y su placer se genera en la comparación de dos gastos de investidura. Freud explica que cuando se ve a alguien moverse, en el observador se produce la representación mental de tal movimiento con sus inervaciones en el sistema nervioso. En esa representación existe una expectativa en relación a cómo se realizará ese movimiento. Lo cómico surge cuando esa expectativa es frustrada. Se espera que el temerario caballero siga su camino sin asustarse del ratón o en todo caso lo liquide con su espada. Sin embargo, su huida aterrorizada toma por sorpresa. La energía psíquica que se había formado en la anticipación del movimiento, al no tener lugar dónde emplearse, se descarga en forma de risa. Así, el placer cómico emerge de la comparación de esos dos estados opuestos de representación: la ferocidad que se espera del valiente caballero y su efectiva cobardía. Freud señala como recursos que hacen a la comicidad la imitación, el disfraz, el travestismo, la caricatura y el desenmascaramiento; y advierte que cuando presenta elementos tendenciosos puede canalizar energías libidinales. Si el guerrero cobarde es la caricatura de algún dirigente poderoso puede contactar con la agresión reprimida que se tiene hacia su investidura (2006 [1905], p. 212).

A diferencia de las otras categorías de lo risible, el humor no se sirve de la retórica de la palabra o los imprevistos de las situaciones y el cuerpo, sino que se vale de ambos para generar placer. El humor se despliega cabalgando sobre el chiste, la chanza y lo cómico. Freud lo comprende como un recurso defensivo del aparato psíquico. Ante situaciones penosas que harían sufrir, el humor permite ahorrar sufrimiento. Su ejemplo es el siguiente. A un condenado a muerte le avisan que será ejecutado un lunes. El hombre, entusiasmado, responde: "¡Qué buena manera de empezar la semana!". Freud se pregunta, ¿qué significa ese sinsentido? ¿El condenado ignora que no hay semana para los ejecutados? Su conclusión es que el condenado es consciente que morirá, pero su respuesta le permite obtener placer de una situación que le resultaría desesperante. ¿Cómo ocurre eso? Mediante la renuncia de la figura del yo a la imagen del

superyó. El resultado final de esa operación genera un efecto de "grandeza" del yo que aparece como "estando más allá" de la situación dolorosa. De esa manera, la desesperación que le genera la terrible noticia al reo no tiene dónde emplearse y su energía psíquica se libera, nuevamente, en la risa. Así el humor ahorra los sentimientos de dolor, enojo, compasión, etcétera. Su operación se realiza en el preconscious, como lo hace lo cómico, pero a diferencia de éste y del chiste, no existe en él una comparación de representaciones. Tanto en lo cómico como en el chiste existe una representación que genera una expectativa que luego se frustra por la actualización de una nueva representación. El guerrero crea la expectativa de que va a enfrentar sin problemas al ratón, pero huye. El paciente quiere solucionar su problema dental, y el dentista le responde como un entendido en moda. En el humor también puede pensarse que existen dos representaciones: la que el preso debería tener al escuchar el anuncio de su ejecución y, luego, la del chiste que hace. Sin embargo, no es equiparable porque la situación está dominada por una excitación de un sentimiento a evitar. El displacer limita la posibilidad de semejanza con la comparación que se produce en lo cómico y el chiste (Freud, 2006 [1905], p. 223).

De manera sintética, Freud encuentra que estas categorías de lo risible posibilitan a los sujetos acceder a fuentes de placer censuradas por la conciencia. Los procedimientos psíquicos por los que acceden a ellas son diferentes, pero en todos se da un ahorro de energía psíquica que se descarga en la risa. La teoría de Freud sigue siendo hoy un referente para los estudios sobre lo risible dentro del campo de la psicología. Sin embargo, muchos de sus presupuestos han sido cuestionados. Uno de ellos, y quizás el más importante, es la economía energética que supone. Freud parte de la hipótesis de que los procesos psíquicos consisten en la circulación y distribución de una energía cuantificable (energía pulsional), es decir, susceptible de aumento, disminución y equivalencia. Tal idea la sostiene por diversos hechos observables, como los términos que utilizan los pacientes para hablar de sus síntomas neuróticos ("es más fuerte que yo"); los trastornos en la descarga sexual vinculados a trastornos neuróticos; el alivio que manifiestan los sujetos durante la liberación de los afectos bloqueados, etcétera. Las metáforas que utiliza para describir la circulación de esa energía provienen de la ingeniería hidráulica de su momento. De ahí que en lo risible hable de una acumulación de energía psíquica ahorrada que luego, por la inervación, se transforma en energía nerviosa que se libera con la risa, restableciéndose un equilibrio energético que causa bienestar. Actualmente, las metáforas de ese modelo poco pueden decir de la relación entre las categorías de lo risible y la risa, porque las investigaciones sobre el sistema nervioso han demostrado que su funcionamiento está lejos de asemejarse al de los líquidos. La energía nerviosa, por ejemplo, no se acumula; por lo tanto, no necesita de una "descarga" para



volver a un “equilibrio”. Podría ponerse en duda, entonces, que la teoría de Freud explique por qué las categorías de lo risible causan risa. Pero ¿qué sucede con respecto a los procesos psíquicos que expone en la generación de placer risible? Aquí las investigaciones empíricas demuestran resultados contrapuestos.

Martin (2007, pp. 38-40) revisa una gran cantidad de experimentos en los que se le han dado chistes gráficos y escritos a neuróticos, esquizofrénicos, pacientes con problemas de ansiedad y otros tipos psicológicos, y la mayoría ha comprobado que los sujetos con menores inhibiciones agresivas y sexuales disfrutaban más de los chistes obscenos y hostiles, lo que pone en cuestión el supuesto de Freud del papel que cumple la censura en la generación del placer risible. Si el chiste contacta a los sujetos con fuentes de placer reprimidas en el inconsciente, y el grado de placer depende de la energía que ejerce la censura que al ser desviada se descarga en la risa, los sujetos que menor censura tienen menos deberían disfrutar de los chistes que convocan esas fuentes de placer. Sin embargo, sucede lo contrario: cuanta mayor inhibición tienen los sujetos, menos se ríen de los chistes.

Otros investigadores, en cambio, observan que cuando los sujetos con altos grados de inhibición se relajan mediante alguna droga pueden reírse aún más que los sujetos desinhibidos. Y si a los sujetos desinhibidos que se han reído de un chiste obsceno u hostil se les hace notar, seriamente, sobre la hostilidad u obscenidad de la que se han reído, el chiste deja de resultarles gracioso, lo que supone que la censura ha vuelto a actuar para impedirles el disfrute.

Con respecto al humor, diversos experimentos han mostrado su eficacia para disminuir los grados de estrés frente a situaciones dolientes, demostrando que podría tratarse de un mecanismo de defensa, tal como lo concibió Freud. Defensores de su teoría, como Rosenwald (1964), advierten que los experimentos en laboratorio miden la capacidad de un individuo para relajar temporalmente las inhibiciones, pero no acceden a las represiones profundamente inconscientes del individuo, como sí logra hacerlo un tratamiento psicoanalítico.

Más allá de esta discusión, para los fines del objetivo propuesto aquí la teoría de Freud resulta de suma utilidad en un aspecto que la psicología experimental no ha puesto en cuestión: en las escenas comunicacionales que plantea para cada categoría de lo risible. Sobre ellas se realizará una lectura enunciativa<sup>5</sup> con el objetivo de conocer las maneras en que se dan en los programas cómicos.

Freud encuentra como condición del chiste que desarrolle una escena comunicacional constituida por tres sujetos: el sujeto que dice el chiste, el que lo escucha y el que es objeto de la burla. Como se señaló, el primero y el segundo deben compartir cierto grado de complicidad o concordancia psíquica para obtener placer y tener una relación afectiva distante con respecto al objeto de la burla. En la chanza Freud describe la misma escena

comunicacional, pero señala que en sus procedimientos no existe un sentido novedoso sino un trabajo sobre lo ya expresado.

Lo cómico, en cambio, se funda en una relación de dos: el sujeto que descubre lo cómico y el objeto cómico. Lo cómico, a diferencia del chiste, no se hace sino que se descubre en alguien con la nariz demasiado grande, en el hombre distinguido que resbala con una cáscara de plátano o tiene un rostro idéntico al de su perro. No hacen falta un tercero ni los artilugios retóricos de la palabra para que se desarrolle la risa cómica.

En el humor solamente se requiere de una persona. El preso que hace el chiste al enterarse de su ejecución no necesita que lo escuche el guardia de la cárcel para obtener placer. Hay un desplazamiento del yo al superyó que le ahorra sufrimiento. En términos enunciativos, se trata de un desdoblamiento del enunciadore que habilita la posición de distancia afectiva sobre el propio tormento.

Ahora bien, ¿alcanza esta descripción para identificar las categorías de lo risible en los programas cómicos? Si el humor necesita de una sola persona, por ejemplo, ¿existe el humor en la televisión? Porque en ella siempre existe más de uno, al menos está el cómico y su público, ¿en cuál de estos sujetos se da el humor? ¿Y qué sucede con el chiste? ¿No hay diferencia si el cómico lo hace mirando a la cámara o si se lo dice a uno de los personajes? Nuevamente se debe prestar cuidado al asunto de la mediatización. Como lo ha advertido Steimberg, para aprovechar las categorías de Freud es necesario realizar algunos ajustes teóricos.

En primer lugar, lo risible de los programas cómicos no implica la misma interacción social que lo risible no mediatizado. Quien elige ver un programa cómico sabe, por el horizonte de expectativas del género, que todo lo que verá tiene el fin de hacerlo reír. El género propone la distancia afectiva necesaria para que las burlas no sean tomadas en serio y, por lo tanto, se habilite el acceso a fuentes de placer reprimidas. Esa distancia afectiva se refuerza por el carácter ficcional de los programas. Los espectadores saben que lo están viendo es un fingimiento lúdico, un hacer “como si” en el que las reglas de la realidad se suspenden (Schaeffer, 2002, p. 159). El género y la ficción le proporcionan al espectador “una risa segura”, es decir, una risa que no está acechada por los imprevistos que puedan surgir en la realidad no-ficcional.<sup>6</sup>

El segundo aspecto a tener en cuenta es que la dimensión mediática del género construye una escena enunciativa polifónica compleja. En un *sketch*, por ejemplo, se puede imitar la espacialidad de un noticiero con una enunciación seria y al mismo tiempo mostrar un presentador con nariz enorme, estableciendo una enunciación cómica, y la imagen presentar un zócalo en el que se titule la noticia haciendo un chiste. Para describir tal complejidad enunciativa se identifican tres niveles, graficados de la siguiente manera:<sup>7</sup>

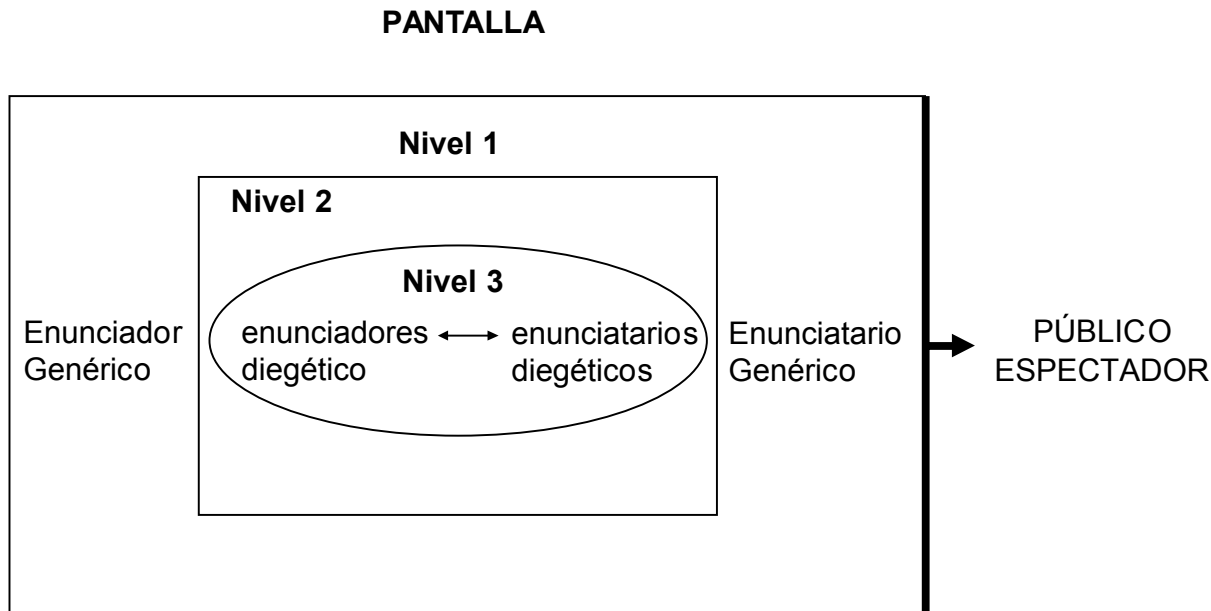


Fig. 1 Enunciación polifónica de los programas cómicos  
Fuente: elaboración propia.

*Nivel 1.* Conformado por la escena enunciativa macro del programa y construido en el horizonte de expectativas del género con los condicionamientos de sus dispositivos mediáticos.

*Nivel 2.* Compuesto por las escenas enunciativas desarrolladas en el universo ficcional del *sketch*. En las cuales se despliegan múltiples enunciadores y enunciatarios contruidos por los intercambios de los actantes como por los procedimientos de otros componentes (música, escenografía, trazados gráficos, etcétera).

*Nivel 3.* Constituido por las escenas enunciativas que se construyen en las enunciaciones producidas por los enunciadores del nivel 2. Un personaje, por ejemplo, puede constituirse en dos enunciadores, como el condenado a muerte que se desdoblaba en la enunciación humorística.

Los tres niveles no son territorios aislados sino que entre ellos se establecen continuas interacciones. Un enunciador diegético, por ejemplo, puede dirigirse al enunciatario genérico. En muchos casos, lo risible se genera en los saltos de un nivel a otro. La articulación de los tres niveles construye la propuesta comunicacional del programa para el público televidente y, en gran medida, la razón de su éxito o fracaso. A continuación se verá cómo se producen las categorías de lo risible atendiendo a esta polifónica enunciación.

El chiste y la chanza se realizan, como observa Freud, por la participación de tres sujetos: el que produce el chiste o la chanza, el que lo escucha y el objeto de la burla. En los programas cómicos esta relación se despliega de dos maneras: con mirada a cámara y sin mirada a cámara. En el primer caso, quien mira a cámara es el personaje que

cuenta el chiste o la chanza, que por lo general suele ser el protagonista del *sketch* encarnado por el capo cómico. Esa mirada es, en el esquema aquí planteado, el procedimiento propio de un enunciador diegético, sin embargo, su destinatario no es el enunciatario diegético sino el enunciatario genérico o la figura enunciativa del público espectador. Su efecto enunciativo es el de mirar a los ojos a quien está mirando la pantalla.

Metz (2001) observó, en su estudio sobre el cine, que los sujetos se constituyen en espectadores cinematográficos cuando identifican su mirada con la mirada de la cámara. Si no realizan esa operación no pueden interpretar las imágenes ni efectuar procesos de identificación secundaria, como sentir empatía por los personajes de la historia.

En la televisión ocurre algo similar, los individuos deben identificarse con el ojo de la cámara para que se constituyan en televidentes. Eso habilita que se produzca el efecto de que el cómico que mira a cámara mira a los ojos a cada uno de los integrantes del público, por más que sean millones y estén a miles de kilómetros. Una diferencia entre el chiste televisivo y el teatral pasa justamente por este rasgo. En el teatro, el cómico puede mirar a su público, pero no puede mirar a los ojos a cada uno de los concurrentes (a menos que haya uno solo). En la televisión, en cambio, el contacto de los ojos en los ojos está asegurado por el dispositivo que, además, se enfatiza con el primer plano. El cómico mira a los ojos al espectador haciéndolo cómplice de la burla a un tercero. Se puede decir que se produce una escena enunciativa semejante a la que describe Freud en el chiste y la chanza cara a cara y plantear

la hipótesis, a discutir, de que los procesos psíquicos que promueve en la generación de placer son similares.

¿Qué sucede con los chistes y las chanzas que el cómico realiza sin mirar a la cámara? ¿Existe alguna diferencia? Sí, porque el enunciatario genérico no se construye como sujeto de la interacción del chiste o la chanza sino como voyeur<sup>8</sup> de una situación donde se hacen ambos. Por ejemplo, en un *sketch* de *Viendo a Biondi*,<sup>9</sup> un hombre quiere contratar los servicios de Pepe Galleta,<sup>10</sup> el último guapo en camiseta, y se da el siguiente diálogo:

Vecino: Quería preguntarle, ¿usted se alquila para defenderme?

Pepe: Sí, cobro quinientos pesos la paliza.

Vecino: Me han amenazado dos guapos.

Pepe: Ah, si son dos le sale más barato. Le hago precio mayorista.<sup>11</sup>

Pepe hace el chiste mirando al vecino, pero él lo escucha y le responde como si hablara seriamente. El chiste se realiza entre el enunciador y enunciatario diegético pero está destinado al enunciatario genérico, que ya no se configura como un sujeto cómplice sino como un *voyeur* en el sentido planteado por Metz sobre la construcción del espectador cinematográfico que “espía” la escena desarrollada ante sus ojos mientras sus integrantes actúan como si él no estuviera. Pepe Galleta haciendo el chiste se construye en objeto de su mirada, lo que hace que el chiste adquiera una *tendencia cómica*.

Como se expuso más arriba, Freud advierte que en lo cómico no intervienen tres sujetos, como en el chiste, sino dos: el sujeto que descubre lo cómico y el sujeto que es objeto de lo cómico. Desde el modelo que se propone aquí, se trataría de una enunciación transparente en la que el enunciador genérico no deja marcas de su enunciación y se establece una relación en la que los enunciadores y enunciatarios diegéticos se construyen como objetos de su mirada. Se propone de esta manera una expectación habilitada a descubrir lo cómico que pueda aparecer en el *sketch*; encontrándose aquí *lo cómico televisivo* que implicaría los procedimientos de lo cómico cara a cara descritos por Freud. Los cachetazos que el guapo Pepe Galleta da a sus vecinos son cómicos al igual que la bombacha hasta los tobillos de la empleada pública de *El mundo de Antonio Gasalla*<sup>12</sup> o los movimientos espasmódicos del poeta interpretado por Capusotto en *Cha-cha-cha*.<sup>13</sup>

Cuando los chistes y las chanzas se realizan sin mirar a cámara adquieren, entonces, una tendencia cómica. ¿Por qué hablar de *tendencia cómica* y no sumar directamente estos chistes a *lo cómico*? Porque sus procedimientos continúan desplegándose en la palabra y sus juegos retóricos. Se puede suponer que sus operaciones psíquicas siguen siendo semejantes a las del chiste y la chanza cara a cara; no obstante, son particulares, quien los hace no se dirige a su destinatario sino que éste lo “descubre” diciéndolo. En un *sketch* este tipo de chiste y chanza puede aparecer

junto con el chiste y la chanza televisivos, además de lo cómico de las acciones, las formas, la situación, etcétera.

Por último, queda por definir la manera en que se da el humor en los programas cómicos. En el cara a cara, Freud lo describe como realizado por un único sujeto. Frente a situaciones penosas, la enunciación se desplazaría del yo hacia el superyó distanciándose afectivamente como mecanismo de defensa. Se trataría de un desdoblamiento asimétrico del enunciador, en el que uno de los enunciadores estaría “más allá” del dolor. Su procedimiento se desplegaría encabalgado sobre el chiste y lo cómico. Así existiría lo cómico humorístico y el chiste o la chanza humorísticos. Ahora bien, ¿de qué manera se da el humor en la televisión? Porque la enunciación televisiva siempre es polifónica, ¿puede aparecer el humor que describe Freud al haber más de un sujeto? Para arriesgar una respuesta se recurrirá a la manera en que Steimberg ha planteado el problema al analizar el humor gráfico:

Para que haya humor en un espacio de comunicación no conversacional, como el del humor gráfico, es necesario que se agregue otra condición: que sea un autor más que individual [...] el que transite el pasaje entre caída y distanciamiento humorístico. Y esto ocurre cuando la carencia que está en el planteo inicial del gesto de humor aparece asumida por una imagen de autor que se confunde, enunciativamente, con un segmento sociocultural definido, que siempre es estilístico [...] Ese segmento implicado en el efecto enunciativo puede coincidir tanto con una franja etaria como con un sector profesional, una corriente político-partidaria o un “partido” artístico o literario; pero para que esa implicación se produzca será necesario que, efectivamente, del producto humorístico surja una imagen de autor que a la vez represente y sea representado por el segmento-sujeto del drama visual (2001, p. 6).

Steimberg ilustra esta situación con el trabajo de Robert Crumb en la revista *Village Óbice*. Los personajes de sus historietas, y objetos de su burla, eran habitantes urbanos, de clase media, progresistas, que adolecían de una obcecada pretensión intelectual y una inconsecuente indiferencia social. Su identidad pertenecía al mismo sector estilístico que la del lector que construía la revista, por lo que cuando eran puestos en ridículo, el lector-enunciatario era una víctima también. De esta manera, el lector ideal del humor de Crumb era aquel que podía identificarse con el personaje y reírse de él como si se riera de sí mismo con sus propias contradicciones éticas y morales. Era, en definitiva, el lector capaz de realizar el desdoblamiento propio del humor.

Desde este planteo, es de suponer que algo similar ocurre en los programas cómicos con respecto a lo *humorístico televisivo*. De la misma manera que el humor cara a cara se encabalga sobre el chiste, la chanza y lo cómico, éste se encabalga sobre el chiste y la chanza televisivos y con tendencia cómica y sobre lo cómico televisivo. Su enunciación se sirve de ellos para construir una identificación estilística entre el enunciador genérico y/o diegético

con el enunciario genérico que habilite al espectador a asumir como propia la situación penosa a la que se hace referencia y realizar el desdoblamiento que lo lleve a la “grandeza del yo” del humor. La sátira política de Tato Bores,<sup>14</sup> por ejemplo, construye un enunciador diegético progresista y humanista inmerso en situaciones penosas por las incompetencias e inmoralidades de los políticos y, al mismo tiempo, edifica un enunciario genérico identificado con él.

Con esta descripción termina la tipología de lo risible de los programas cómicos televisivos propuesta aquí. De manera resumida, sus integrantes son los siguientes:

- *El chiste y la chanza televisivos* propiamente dichos: el enunciador diegético mira a cámara dirigiéndose al enunciario genérico. Se crea una escena enunciativa similar a la descrita por Freud en el chiste y la chanza cara a cara.
- *El chiste y la chanza con tendencia cómica*: no hay mirada a cámara y el enunciador y enunciario diegéticos se construyen como objetos cómicos a ser descubiertos por la mirada del enunciario genérico.
- *Lo cómico televisivo*: el enunciador diegético se constituye como objeto de la mirada del enunciario genérico, quien lo descubre como objeto cómico.
- *Lo humorístico televisivo*: se construye una escena enunciativa encabalgada sobre las anteriores, en la que un enunciario genérico pertenece al mismo segmento estilístico del enunciador genérico y/o diegético, asume su situación penosa y se desdobra tomándose a sí mismo como parte del objeto de la burla.

### 3. Para una metodología del análisis de lo risible en los medios de comunicación

Con la exposición que se acaba de realizar, se espera haber podido demostrar que la atención sobre los dispositivos de enunciación televisiva, articulada con la teoría de Freud sobre el chiste, la chanza, lo cómico y el humor, permite construir un instrumental de análisis para estudiar minuciosamente las maneras en que se produce lo risible en los programas cómicos.

Siguiendo los planteamientos de Freud, se debe entender que los programas cómicos le permiten a la sociedad contactarse con fuentes de placer que le son escatimadas por diferentes tipos de censura crítica. Su expectación produce placeres que pueden generar risas, pero las risas se pueden provocar de muy diversas maneras, y esas maneras pueden variar de un medio a otro y de un momento histórico a otro. El estudio enunciativo del chiste, la chanza, lo cómico y el humor en la televisión permite realizar un análisis de los modos en que cada programa propone a sus espectadores contactarse con las fuentes de placer. Aunque en los *sketches* todos estos tipos pueden aparecer conviviendo de las maneras más diversas, la tipología es

una herramienta metodológica útil para identificar tendencias y procedimientos dominantes dentro de un *corpus* de análisis dado. Así se pueden discriminar programas donde lo risible se genera fundamentalmente por el chiste con tendencia cómica, y otros donde lo cómico televisivo tiene un lugar preponderante.

Por otra parte, utilizar este instrumental de análisis permitirá postular hipótesis que sirvan para realizar estudios de audiencias que puedan explicar las preferencias de los diversos públicos por los distintos programas.

### Notas

<sup>1</sup> Se llama “programas cómicos” a los programas cuya macroestructura está organizada en *sketches* o microrrelatos que construyen una situación cómica.

<sup>2</sup> Entendiendo “lo risible” como un vasto dominio semiótico que incluye lo cómico, el humor, el chiste, la parodia, la sátira, el humor negro, lo absurdo, la mueca, la caricatura, etc., es decir, todo aquello que puede producir risa y, en algunos casos, la melancolía que a veces la acompaña, concebida como “la dicha de estar triste” (Klibansky y otros, 1991, en Palacios, 2013).

<sup>3</sup> El presente trabajo se enmarca en la teoría de los discursos sociales de Verón (1987), quien distingue en la producción de sentido social una instancia de producción discursiva y otra de reconocimiento.

<sup>4</sup> Otros autores que continuaron esta línea de investigación propuesta por Steimberg son Traversa (2005), Samaja y Bardí (2010), Aprea (2010), Kirchheimer (2005), Barreiros (2005).

<sup>5</sup> La definición de enunciación que se utiliza aquí como estrategia de análisis para respetar las propiedades mediáticas de los programas cómicos es la postulada por Steimberg: “Se define como enunciación al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (1993, p. 44).

<sup>6</sup> En otro artículo, Fraticelli (2012), se desarrolla el concepto de “risa segura”, vinculando la distancia afectiva de lo cómico con el régimen ficcional de los programas cómicos.

<sup>7</sup> Suárez (2013) propone un esquema similar para analizar la enunciación de las obras de Les Luthiers desde la teoría de la argumentación de la lengua de Ducrot y Ascombre y la teoría de los bloques semánticos de Ducrot y Carel. Aquí se retoman sus observaciones para el análisis de la materialidad lingüística de los programas cómicos pero, como interesa también analizar la enunciación de sus otras materialidades, se utiliza un marco teórico que atienda su naturaleza mediática al comprender la enunciación desde la definición propuesta por Steimberg.

<sup>8</sup> Metz (2001) desarrolló la figura de *voyeur* como una de las propiedades de la expectación que construye el dispositivo cinematográfico.

<sup>9</sup> *Viendo a Biondi* fue un programa cómico argentino que estuvo en el aire de 1961 a 1969. Con un humor costumbrista, en sus *sketches* aparecían caricaturas de estereotipos urbanos del momento. Su figura principal era el capo cómico Pepe Biondi, quien también escribía los libretos junto a Golo y otros guionistas. Entre los actores que conformaron su elenco, dirigido por Juan Carlos Acha y María Inés Andrés, estaban Raúl Lavié, Silvia Legrand y Pedro Quartucci.

<sup>10</sup> Pepe Galleta, el personaje del programa *Viendo a Biondi*, era una caricatura del guapo o compadrito. Algunos de sus *sketches* pueden verse en YouTube, en <[http://www.youtube.com/watch?v=WrxllAswZPo&feature=results\\_main&playnext=1&list=PL3C755AE5C7B8B8B8](http://www.youtube.com/watch?v=WrxllAswZPo&feature=results_main&playnext=1&list=PL3C755AE5C7B8B8B8)>. Fecha de consulta: 10 de enero de 2013.

- <sup>11</sup> En <<http://www.youtube.com/watch?v=zERqS1v668I&feature=relmfu>>. Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.
- <sup>12</sup> *El mundo de Antonio Gasalla* fue un programa cómico argentino que se emitió de 1988 a 1990. Su estilo humorístico era costumbrista y grotesco, en él se caricaturizaban estereotipos urbanos. Su capo cómico fue Antonio Gasalla y los integrantes de su elenco fueron Norma Pons, Georgina Barbarossa, Ginette Reynal, Reina Reech, Juana Molina, Daniel Aráoz, entre otros; todos, bajo la dirección de Víctor Selandari y Gerardo Mariano, con libretos de Antonio Gasalla, Enrique Pinti y Alberto Prema.
- <sup>13</sup> *Cha-cha-cha* fue un programa cómico argentino que se emitió entre 1992 y 1997. Su estilo humorístico fue paródico posmoderno en el que se caricaturizaba estereotipos sociales urbanos y géneros mediáticos de la televisión, el cine y la industria fonográfica, fundamentalmente. Su elenco estuvo formado por Alfredo Casero, Fabio Alberti, Mex Urtizberea, Pablo Cedrón, Rodolfo Samsó (Alacrán), Diego Capusotto, Mariana Briski, Sandra Monteagudo, Vivian El Jaber y Lito Ming, entre otros. Sus directores fueron Jorge Katz y Marcelo Ferrero. Los libretos eran escritos por los actores y por la coordinadora de guión Nancy Diez. Algunos de los *sketches* del personaje que se nombra pueden verse en YouTube, en <<http://www.youtube.com/watch?v=6xGEybxHMS>>. Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.
- <sup>14</sup> Tato Bores fue un personaje interpretado por el cómico Mauricio Borensztein, que estuvo presente en la televisión argentina de manera interrumpida por más de tres décadas (1961-1993). Sus programas eran de sátira política, *sketches* en los que realizaba extensos monólogos mirando a cámara, dirigiéndose al espectador.

## Referencias

- Aprea, G. (2010), "Los videos de Peter Capusotto entre la crítica a la televisión y la televisión crítica", en R. Carbone, y M. Muraca (coords.), *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), pp. 57-64.
- Barreiros, R. (2005), "Paisaje del público en la pantalla de televisión. Hoy, lo cómico", *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*, núm. 3, abril, pp. 73-90.
- Carbone, R. y M. Muraca, coords. (2010), *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*, Buenos Aires, UNGS.
- Carlón, M. (2006), *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía.
- Carlón, M. (2009), "¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era", en M. Carlón, y C. Scolari (eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, Buenos Aires, La Crujía, pp.159-188.
- Coaguila, J. (2008), *Bromas de mal gusto*, en <<http://www.jaimecoaguila.net/archivos/articulo30.pdf>> [fecha de consulta: 22 de diciembre de 2012].
- Colacrai, P. (2012), "Bombita Rodríguez, el cepillo a contrapelo de la memoria", *La Trama de la Comunicación*, vol. 16, pp.57-67.
- Eco, U. (1998), *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen.
- Flores, A., coord. (2000), *La Argentina humorística. Cultura y discursos en los 90*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- Flores, A. (2003), *Políticas del humor*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- Flores, A. (2005), *La Argentina humorística. Cultura y discursos en los 2000*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- Fraticelli, D. (2012), "Lo cómico, el directo y la ficción. Las modalidades de enunciación de los programas cómicos en vivo", *Imagofagia*, núm. 5, en <[http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=198%3Alo-comico-el-directo-y-la-ficcion-las-modalidades-de-enunciacion-de-los-programas-comicos-en-vivo&catid=44&Itemid=106](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=198%3Alo-comico-el-directo-y-la-ficcion-las-modalidades-de-enunciacion-de-los-programas-comicos-en-vivo&catid=44&Itemid=106)> [fecha de consulta: 12 de enero de 2013].
- Freud, S. (1979 [1927]), "El humor", *Obras completas. Tomo XXI*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 123-146.
- Freud, S. (2006 [1905]), *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras completas. Tomo VIII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Hutcheon, L. (2006), "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, núm. 46, abril, traducido por E. Noya y A. Paz para la Cátedra de Literatura Latinoamérica II, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp.37-64.
- Kirchheimer, M. (2005), "El reproche de la comicidad. Lecturas sobre dos dibujos animados no infantiles", *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*, núm. 3, abril, pp.143-155.
- Landi, O. (1992), *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión*, Buenos Aires, Planeta.
- López, V. S. (2010), "Llaman a Moe", *Jornadas Interdisciplinarias. Risas en la Historia. Vida cotidiana, familia, género y sexualidades en la Argentina a través del humor (1910-2010)*, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 1 y 2 de julio, pp.134-158.
- Martin, R. A. (2007), *The psychology of humor: an integrative approach*, San Diego, Elsevier Academic Press.
- Metz, C. (2001), *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós.
- Moglia, M. (2010), *Un análisis cultural de las tradiciones y las dinámicas de innovación del humor televisivo argentino (1990-2009)*, tesis de doctorado, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Palacios, C. (2013), "Algunos alcances de la perspectiva multimodal para el estudio de lo cómico y lo humorístico", *Signo y Señal*, núm. 23, en <<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/34/63>> [fecha de consulta: 22 de septiembre de 2013].
- Peirano, L. y A. Sánchez (1984), *Risa y cultura en la televisión peruana*, Lima, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Romano, E. (1993), "Parodia televisiva y sobre otros géneros discursivos populares", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 517-519, pp. 323-336.

- Rosenwald, G. C. (1964), "The relation of drive discharge to the enjoyment of humor", *Journal of Personality*, vol. 32, núm. 4, pp. 682-689.
- Samaja, J. A. e I. Bardi (2010), *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional (1902-1916)*, Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Cinematografía.
- Sarlo, B. (1992), "La teoría como chatarra. Tesis de Oscar Landi sobre la televisión", *Punto de vista*, núm. 44, noviembre, pp.12-18.
- Schaeffer, J. M. (1993), *La imagen precaria*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Schaeffer, J. M. (2002), *¿Por qué la ficción?*, Toledo, Ediciones Lengua de Trapo SL.
- Sirvén, P. (1988), *Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina*. Buenos Aires, De La Flor.
- Steimberg, O. (1993), *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.
- Steimberg, O. (1996), "Humor, experimentación y esquematización en el estilo de época", *Revista Actualidad Psicológica*, Buenos Aires, vol. 1, núm. 46, pp. 16-20.
- Steimberg, O. (2001), "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico", *Signo y Seña*, núm. 12, pp. 27-45.
- Suárez, B. (2013), *Discurso humorístico. Una mirada desde la polifonía enunciativa a los textos de Les Luthiers*, Buenos Aires, Eudeba.
- Traversa, O. (2005), "Apuntes acerca de lo cómico fotográfico", *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*, núm. 3, abril, pp.109-133.
- Varela, M. (2010), "Memoria y archivo en el humor televisivo: de Cha, cha, cha a Peter Capusotto y sus videos", *Jornadas Interdisciplinarias. Risas en la Historia. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina a través del humor (1910-2010)*, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 1 y 2 de julio, pp.178-192.
- Verón, E. (1987), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa.

Recibido: 29 de julio 2014

Aceptado: 6 marzo de 2015

\* Este trabajo fue realizado en el marco de una beca de doctorado de la Universidad de Buenos Aires, vinculada con el proyecto de investigación "Mediatizaciones de la política y el arte. Entre los viejos y los nuevos medios", dirigido por el Dr. Mario Carlón.

\*\* Autor: **Damián Fraticelli**

Es becario UBACyT de doctorado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Actualmente trabaja en el proyecto de investigación "Mediatizaciones de la política y el arte. Entre los viejos y los nuevos medios", dirigido por el Dr. Mario Carlón. Además es jefe de trabajos prácticos de la materia Semiótica de los Medios, cátedra Fernández-Carlón, en la misma universidad. Se especializa en el análisis de medios y el humor. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros. Sus tres publicaciones más recientes son:

Fraticelli, D. (2013), "Una periodización de los programas cómicos: paleo, neo y humor post-televisivo", *Imagofagia*, núm. 8, en <<http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/>>.

Fraticelli, D. (2012), "El arte de las parodias en YouTube. El caso Trololo", en M. Carlón y C. Scolari (comps.), *Colabor\_arte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa*, Buenos Aires, La Crujía, pp. 43-68.

Fraticelli, D. (2012), "Lo cómico, la ficción y el directo. Las modalidades de enunciación de los programas cómicos en vivo", *Imagofagia*, núm. 5, en <<http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/>>.

Correo electrónico: <[damianfraticelli@yahoo.com](mailto:damianfraticelli@yahoo.com)>.

#### Imagen de inicio:

Foto de Alberto Olmedo. Recuperada de <<http://www.diarioveloz.com/>> [fecha de consulta: 12 de marzo de 2015].

#### Cómo citar este artículo:

Fraticelli, Damián (2015), "Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 75-84, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## Monty Python: comedia, crítica y política



*Aliber Escobar\*/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México*

**RESUMEN:** El artículo consiste en un breve análisis de la comedia a través de la historia, para profundizar en la relación de lo cómico con la política y la satisfacción, en la cual la comedia es un correctivo de la frustración, que implica una descarga de la tensión constitutiva de la agresividad inherente a la política y produce un placer sadomasoquista inconsciente. Así, a través de un análisis de contenido de los tres largometrajes de Monty Python, se abordan distintos elementos implicados en el humor y su relación con la política, para mostrar su naturaleza inconsciente y su función de válvula de escape en la cultura.

**PALABRAS CLAVE:** Monty Python, comedia, satisfacción, sadomasoquismo, política.

**ABSTRACT:** The article is a brief analysis of comedy through history, to deepen the relationship of comedy to politics and satisfaction, in which comedy is a corrective of frustration, which involves a release of tension constitutive of the inherent aggressiveness of politics and produces an unconscious sadomasochistic pleasure. Thus, through a content analysis of the three films of Monty Python, different elements involved in humor and its relation to politics are discussed, to show his unconscious nature and outlet function in culture.

**KEY WORDS:** Monty Python, comedy, satisfaction, sadomasochism, politics.

La risa... fue siempre un arma de liberación...  
MIKHAIL BAJTIN

Monty Python: comedy, criticism and politics  
Pp. 85-99, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

EN SU ENSAYO sobre la *Anatomía de la risa*, Luis Beltrán (2011) se pregunta por qué en pleno siglo XXI sabemos tan poco de ésta. Su respuesta es que hay un problema con la risa, en concreto, con lo que representa. Más adelante ahondaré sobre lo anterior, por el momento es suficiente con retener la pregunta para discurrir sobre la concepción que tenemos de la risa en la actualidad.

Sabemos que desde los orígenes de la humanidad la risa ha funcionado como una válvula de escape que permite descargar una energía contenida frente a algo que amenaza, incomoda, somete o reprime. Lo embarazoso puede ser desde la mera presencia del otro que, a través de su labilidad y su potencia, amenaza nuestra integridad, hasta el reconocimiento de un dios omnipotente y omnisciente que puede castigarnos, incluso, por nuestros malos pensamientos.

Hay infinidad de dispositivos que al ser humano le producen displacer porque le ponen límites a su tendencia “natural” a la satisfacción; algunos de ellos son la familia, la moral, la religión, la política, el gobierno, las leyes, etc., instituciones y dispositivos culturales creados para dar estructura a nuestra realidad, defendernos de la naturaleza y alejarnos de la muerte, que son fastidiosos porque nos obligan a hacer renunciaciones displacenteras.

A pesar de los dispositivos, el ingenio humorístico siempre se las arregla para obtener satisfacciones y descargar algo de la tensión contenida, con la finalidad de destensar esa relación originalmente conflictiva.

La risa es un mecanismo corporal que mitiga la severidad de la cultura. Y, parafraseando a Aristóteles, la risa es “un privilegio espiritual supremo del hombre” (Bajtín, 2003, p. 67), porque el ser humano –como animal simbólico– es el único que se somete a las exigencias culturales. Por lo anterior, el humor ocupa un lugar importante en cada época, ya que es imposible excluir la satisfacción de nuestras vidas. De ahí la importancia de lo cómico y la comedia en la cultura.

La risa es el rasgo distintivo de lo cómico, en tanto sólo lo que la produce puede ser concebido como tal, mientras todo lo que nos compele a la contención de nuestras tendencias más originarias es admitido como solemne, serio, formal.

En su escrito sobre *La risa*, Henri Bergson analiza los procedimientos de elaboración de lo cómico y reconoce que “siempre se hurta al esfuerzo, se escurre, se escapa, se yergue como impertinente desafío lanzado a la especulación filosófica” (Bergson, 2008, p. 11); es decir, que, a través de la risa, lo cómico representa una fuga ante la razón.

Al escapar de la razón, lo cómico se opone a lo solemne. Y desde una perspectiva racionalista, ambos representan dos formas de relacionarnos con el mundo, a saber, una prosaica y otra sublime. Una es consecuencia de nuestra primera naturaleza, aquella que tiende a la satisfacción directa, y la otra es producto de la educación y la represión de la primera, que hace hábito y por eso es llamada segunda naturaleza.

La comedia existe para purgar el estrés generado por los límites inherentes a la cultura, que a través de sus dispositivos le imponen insatisfacciones al individuo. Sus orígenes en Occidente se pueden encontrar en la comedia griega, que estableció una relación casi natural entre la parodia política y el teatro.

En la antigua Grecia, Crates, Ferécates, Cratino, Eúpolis, Aristófanes, etc., escribían con la finalidad de parodiar, criticar, denunciar, evidenciar la inconsistencia de la clase política y de las leyes de su tiempo en torno a las injusticias y el absurdo que implicaban la administración y el gobierno de la ciudad. La comedia era una válvula de escape, no sólo a nivel estético, por la catarsis que provocaba, sino también a nivel político, porque sacaba a la luz todo aquello que los grupos en el poder hacían tras bambalinas y no tenía otros cauces para ser publicado.

La comedia antigua comprende lo cómico y la crítica –como vías de satisfacción– a través de varios rasgos que siguen caracterizando al género después de 20 siglos; elementos festivos, personajes arquetípicos, el triunfo del héroe o protagonista sobre una situación opresiva o injusta, a través de una ilusión dramática que muchas veces torna el mundo al revés para lograr un final feliz, al evadir la fatalidad de la vida.

Aunque desde las primeras comedias, la estructura y los contenidos se mantienen a través de los mismos elementos –chistes, bromas, juegos, ingenio, espontaneidad, imprevistos, optimismo, ironía, indiscreción, doble sentido, obscenidad, groserías, insultos, violencia, incoherencias, vulgaridad, sexo, escarnio, etc., mismos que están articulados en función de mostrar la incoherencia del mundo, para reírse y denunciar las inmoralidades, abusos e inconsistencias de nuestra especie (Rodríguez, 2009, pp. 7-24), o mostrar la inmoralidad del protagonista, que no se adapta al mundo, a sus normas y exigencias– hay cosas que a través de los siglos han cambiado. La principal es que las apelaciones y los ataques frontales de la comedia antigua casi han desaparecido de las representaciones cómicas. Y “los personajes reales han sido suplantados por ficticios” (Cano, 2002, pp. 70-71).

Fue la comedia de caracteres de Menandro, también llamada “comedia nueva”, lo que posibilitó la transición de la comedia antigua de Aristófanes hacia “un terreno confortable” y poco comprometido, “porque permite ironizar o satirizar crudamente aspectos generales, tipologías socialmente representativas, sin que nadie se vea obligado a identificarse” (Cano, 2002, p. 70), así como tampoco a comprometerse.

Y aunque “los guionistas y dramaturgos actuales le deben a Aristófanes el modelo ancestral de la ridiculización de cualquier intriga o situación social, con nombre y apellidos[, dado que] Aristófanes se encargó de escenificarla y reducirla al absurdo, de hallar los aspectos excesivos o censurables y traducirlos al ridículo” (Cano, 2002, p. 65), ahora es posible hacer reír sin referirse directamente



al personaje real, sino a su tipo, su modelo, aquello que representa para las masas.

Es decir, mientras Aristófanes –que en el fondo fue un moralista y un intelectual– hacía crítica directa y comprometida, los comediantes posteriores se centraron más en la crítica sin compromiso político, porque su objetivo principal era hacer reír, utilizar lo cómico para destensar, no para concientizar o agitar; se trataba de dejar constancia de la inconsistencia de la vida política por el mero hecho de burlarse, sin comprometerse activamente con una causa.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que todos los comediantes posaristofánicos carezcan de seriedad, profundidad o compromiso, hay momentos distintos, en el caso de la *Commedia dell'Arte* se actualizó la crítica directa, Shakespeare y Moliere utilizan arquetipos para criticar, y en la comedia contemporánea regularmente se desestima el compromiso político y la apelación directa, sin que ello signifique desinteresarse por los asuntos públicos y las transformaciones. Recordemos que sin ser un activista aguerrido, “Terencio contraatacó con temas intimistas y retratos psicológicos, [con] sugerencias intelectuales y chistes casi negros y hasta surrealistas” (Cano, 2002, p. 72).

Pero independientemente de la postura y la época, la comedia es indispensable para hacerle contrapeso a la cultura y sus distintos ámbitos; entre ellos, uno de los más importantes es el de la política, sus instituciones y sus excesos. Si en la Antigüedad el teatro era un medio de comunicación y denuncia política a través de las comedias representadas dos veces al año en las fiestas dionisiacas, ahora es el cine el medio que cumple dicha función; como espectáculo público dirigido a las masas, su objetivo es el de divertir las y entretenerlas, para descargar la tensión contenida e inherente al orden social, otorgándoles en muy pocas ocasiones el plus de la crítica, que en esta época se produce sin necesidad de agitarlas ni politizarlas, o precisamente para evitarlo.

Ahora bien, en la Edad Media se establece una separación entre lo serio y lo grotesco. La comedia se vuelve popular, de la plaza pública, pero no se mezcla con la cultura seria, con la gran literatura. “El hombre medieval participaba al mismo tiempo de dos existencias separadas: la vida oficial y la del carnaval; dos formas de concebir el mundo: una de ellas piadosa y seria, y la otra cómica” (Bajtín, 2003, p. 90). La tensión se mantiene, pero al mismo tiempo se reivindica la importancia de la risa en la vida de los individuos.

El carnaval y el grotesco del siglo XVI, para los cuales el Renacimiento había preparado las condiciones de existencia, servían al pueblo como desfogue, pues en la transición del Medioevo a la Ilustración, incluso, el poder utilizaba la comedia a modo, incorporándola a los dominios superiores del arte, para tener al pueblo contento. De esta forma se da la relación de la comedia con la política en los albores de la modernidad.

Sin embargo, con el advenimiento del racionalismo la risa comienza a asociarse con la denigración. A partir de entonces representa lo inferior, lo material y lo corporal (Bajtín, 2003, p. 73). La cultura oficial y el tono autoritario marginan la comedia, pero no por ello desaparece. La transición hace que el grotesco pase del carnaval popular a las mascaradas de la Corte, donde el humor, a pesar de disfrazarse, sigue siendo indispensable.

Pero es importante subrayar que con el paso del tiempo la actitud frente a la risa cambia paulatinamente, el cientificismo y la solemnidad la marginan cada vez más como expresión auténtica y recurso purificador, lo que genera una doble moral en la que, ante las obras de Rabelais, a las que la gente supuestamente desprecia, se ríe en la clandestinidad, al grado en que “en el siglo XVIII la risa feliz se convierte en algo despreciable y vil” (Bajtín, 2003, p. 108).

Pero el hecho de que haya sido reprimida y vituperada no significa que la risa se haya podido eliminar. Su cualidad curativa la mantuvo vigente, y a pesar de que tuvo que encubrirse o marginarse, nunca se ajustó a los cánones y normas del empobrecimiento del mundo perpetrado por los filósofos iluministas, a través de la imposición de la razón seria (Bajtín, 2003, p. 114).

Nosotros, herederos de la modernidad y su actitud pedante frente a la cultura humorística, podemos percibir que desde la cultura oficial no se ha admitido del todo a la comedia y lo que representa, y aunque el poder haya ablandado sus políticas al respecto, porque sabe que es indispensable como válvula de escape y recurso político y porque el mercado la necesita como mercancía idónea para la alienación y la acumulación, nunca podrá soportar su incorrección política. Es así que la política adecua la comedia a los nuevos tiempos pero, como no puede absorberla del todo, el sistema dominante la usa para satisfacer a sus detractores; pues mientras éstos ya no sean ciudadanos sino consumidores, resultarán inofensivos.

La política es una ciencia práctica que abarca una serie de procedimientos que determinan el rumbo, la ideología, el sentido y el devenir de los Estados y las sociedades del siglo XXI. La política consiste, como señala Norberto Bobbio, en las relaciones de poder que se establecen entre grupos o individuos y determinan su comportamiento (Bobbio en Fernández, 2004, p. 135). Es así como el poder político es aquel que se ejerce en la *polis*, a través de un sistema que domina, controla, determina y decide aquello que consumimos, pensamos, sentimos y deseamos.

Por consiguiente, la política no se circunscribe sólo al gobierno como administración pública, sino también a los dispositivos utilizados en distintos ámbitos de la cultura para ordenar, controlar y castigar. Es una forma de estructurar la realidad, por eso es importante entender la naturaleza de su relación ancestral con la comedia y comprender la función de lo cómico como válvula de escape ante lo político.

La política es a la comedia como lo cómico es a lo político, continente y contenido, espacio y función o cualidad. Es por lo anterior que el ámbito de lo político siempre ha ido acompañado de lo cómico, pues sería insoportable someternos a los dispositivos de la política sin tener los recursos de la comedia para destensarnos.

Una de las connotaciones de la política es la negociación para la resolución de conflictos. La corrección política tiene que ver con la adecuación de la respuesta ante el otro, el interlocutor con el que se tiene que negociar. Una clave para leer la relación de la política con la comedia es la incorrección de la segunda en torno a la primera; es necesaria porque en el ámbito de la política la incorrección es inadmisibles, atenta contra el bien común. Así, la comedia –como ficción– sería un medio idóneo para obtener un bien personal sin transgredir el bien de la comunidad.

Para el ser humano la política es ambivalente, le permite coexistir y sobrevivir pero al mismo tiempo le provoca sufrimiento, de ahí que el humor y la política convergen precisamente en la necesidad de que el primero incida en la segunda en forma de incorrección, pues la comedia permite ser políticamente incorrecto en un ámbito artificial, para descargar la tensión contenida por la política en el ámbito real. Lo cómico es lo que se escinde de la realidad, lo que no es consistente y resulta en una ficción que nos permite escapar momentáneamente de la realidad.

La incorrección es aleve (en su dimensión crítica) pero también tiene un grado de inconsciente (en su dimensión cómica), en tanto fantasea con un mundo que no existe y nos permite reírnos y liberarnos del mundo real, al menos por el tiempo que dura la ficción.

Así, el cómico no puede ser políticamente correcto, porque justo en la crítica, la burla y la ironía encuentra su lugar para hacernos descargar las frustraciones provocadas por la política; aunque el efecto es inconsciente, pues reímos sin saber realmente que lo hacemos con esa finalidad de descarga.

La incorrección política en el fondo está basada en una corrección pulsional, en el ajuste de una situación originariamente dolorosa hacia una de placer. La corrección política es una imposición en aras de mantener un orden común y, por tanto, causa descontento a nivel individual. El comediante invierte la situación, la corrige, para dar al espectador la oportunidad de disfrutar de una realidad distinta, menos controladora, menos abusiva, menos impositiva, menos cruel, o al menos jugar con la solemnidad de la misma. La corrección de la comedia sería entonces una especie de ablandamiento, de adecuación de la realidad para hacerla más placentera, menos sufriente.

Bergson señala que lo cómico se refiere con mucha frecuencia a las costumbres, a las ideas, a los prejuicios de una sociedad; factores que están legitimados por sus políticas (Bergson, 2008, p. 15). Por eso en la comedia hay dos opciones. En la primera, el personaje transgrede los límites sin consecuencias, lo que provoca risa y satisfacción

del espectador que se identifica con el mismo. En la segunda, el personaje atenta contra lo social y es castigado, lo cual provoca que el espectador, a pesar de identificarse con él, se ría.

He ahí una cuestión compleja y paradójica del humor, pues por un lado es correctivo y humillante, lo que nos causa mucho placer sin entender muy bien por qué, excepto que es una vía de descarga de la frustración, y por el otro, que es todavía más enigmático, nos reímos de nosotros mismos, de nuestra propia malaventura, efecto que no tiene explicación desde la razón.

Si bien la incorrección política es el lugar de la comedia y una fuente inagotable de recursos para hacer reír, y desde la misma entendemos por qué nos causa tanto placer, al mismo tiempo la satisfacción cómica resulta enigmática e incomprensible, porque no es lógico obtener placer del dolor.

Para comprender la naturaleza de la satisfacción que parece inexplicable desde la razón consciente, se requiere que abordemos tres elementos: la risa y su relación con lo inconsciente; la dimensión ominosa de lo cómico; la función satisfactoria y sublimatoria de la risa.

El primer elemento ha sido desarrollado por Sigmund Freud en un texto llamado *El chiste y su relación con lo inconsciente*, donde recalca la esencia del chiste y pone de relieve algo oculto o escondido (Freud, 1998, p. 15). El estudio es muy amplio, pero esta definición me interesa, porque no pretendo profundizar en los juegos, los mecanismos y las combinaciones que pueden producir al chiste desde lo inconsciente, sino en el fundamento de lo cómico, como aquello que se produce por una represión, que al expresarse a través de una combinación de elementos establece las condiciones para la producción de un sentido específico, que genera una descarga pulsional y produce satisfacción (risa). Aquello oculto y escondido utilizado por el humor, para producir satisfacción, es lo que la cultura reprime.

El segundo elemento es lo ominoso, ese sentimiento “contrastante, repulsivo y penoso” (Freud, 1998, p. 219) que causa angustia en el individuo. Aquello familiar y agradable que a su vez produce algo clandestino, que se debe mantener oculto (Freud, 1998, p. 225); y en este análisis sirve para explicar el sentimiento que se produce en la relación con el otro, es decir, en la política.

Para considerar lo ominoso como parte del humor es indispensable analizar cuatro cuestiones:

- Para que el individuo pueda vivir en sociedad, la agresividad se debe contener, no salir a la luz; pero como esto es imposible, se deben encontrar mecanismos de fuga que no sean tan dañinos para la comunidad. He ahí la función principal del humor como ficción. De hecho, varios estudiosos, entre ellos Gershon Leghman, han considerado que detrás del humor existe la agresividad. El polémico enciclopedista escribió un libro donde considera un estudio

psicoanalítico serio sobre las agresiones detrás del humor (Holt, 2008, p. 35).

- Lo ominoso es también ambivalente, porque implica el sentimiento amoroso con el semejante, con lo familiar, pero también el sentimiento odioso para con el mismo, produciendo así un desconocimiento, un distanciamiento, un extrañamiento que define lo ominoso en sentido estricto.
- Freud concibe lo ominoso también como el retorno de lo reprimido, que en este contexto se puede significar como aquello de naturaleza sexual que no pudo ser satisfecho directamente porque, por corrección política, era incorrecto exteriorizar.
- Lo ominoso presenta la lógica del doble. La cual en la comedia es muy clara, el yo es otro cuando el espectador es uno con el personaje de comedia, al identificarse con su impunidad producto de la ficción satisfactoria, pero tiene que separarse y apuntalar su agresividad, al reírse de sus desventuras y gozar cada vez más de sus humillaciones y desgracias. Aunque este punto no es tan simple ni tan claro, porque en esa operación ominosa de unión-separación hay sadomasoquismo implícito; pues el yo es otro precisamente porque lo que sufre el personaje lo resiente el espectador. Por eso el humor, a través de los *gags*, es tan repetitivo, pues la pulsión de muerte y destrucción insisten, en la compulsión a la repetición del *punch line*, del exceso de satisfacción, ya sea por placer en el dolor ajeno o en el propio, que es posible gracias a la confusión del yo en el otro.

El tercer elemento consiste en que sabemos que el individuo tiene una vida pulsional y que en toda relación con el semejante subyace la libido, la cual se complementa con una pulsión de destrucción y de muerte, operando sigilosa y sistemáticamente en toda relación política.

Freud tiene una serie de textos que pueden ser considerados como tratados políticos; dos de los más importantes son su psicología de las masas y la carta que responde a Einstein ante su pregunta de por qué la guerra. En la respuesta, el psicoanalista da la explicación que desde su campo tiene la violencia humana, misma que se fundamenta en la pulsión de destrucción (Freud, 1998, p. 194).

Para el psicoanalista, toda pulsión, en la medida en que es un empuje o una tensión, busca su descarga, que el individuo experimenta como satisfacción. Fue Jacques Lacan quien replanteó la pulsión de destrucción en términos de agresividad, experiencia que en ese momento de su pensamiento denominó como subjetiva y dialéctica. La agresividad en psicoanálisis es una condición que “disgrega” y “conduce a la muerte” (Lacan, 2001, p. 97), porque es una “constitución correlativa de la estructura narcisista” (Lacan, 2001, p. 109), es decir, es una pasión narcisista, una tensión derivada de la amenaza de descomposición del cuerpo propio, que a través del ataque al

semejante intenta negarla y adjudicársela al otro, a través de su destrucción.

Como podemos ver, desde el psicoanálisis, la agresividad es constitutiva e irreductible en toda relación política, de ahí que los momentos de pacificación siempre sean transitorios, y por ello es comprensible la necesidad de la comedia que, desde esta perspectiva, permite descargar las pulsiones destructivas características de la agresividad, sin llegar al asesinato del otro o a la destrucción total de la cultura.

Es innegable que detrás de la risa existe un placer que busca intimidar, humillar, exhibir o corregir un comportamiento excéntrico, defectos, cualidades, etcétera. En cualquier comediante se puede encontrar un cierto grado de sadomasoquismo como trasfondo del humor, pues como experiencia estética implica una dinámica libidinal que busca placer en la distensión, pero también en el escarnio y la humillación, es decir, en la destrucción, tanto propia como del otro. Dice Bergson que el placer de la risa “no es un placer puro” (Bergson, 2008, p. 98), y coincido, pues considero que es un placer complejo, que tiene al sadomasoquismo como uno de sus fundamentos.

Freud definió el masoquismo en función de la pulsión de muerte y la pulsión de destrucción. Éstas son pulsiones dañinas dirigidas hacia adentro (hacia el propio yo como objeto) y hacia fuera (hacia el semejante como objeto), respectivamente (Freud, 1998, p. 171). Lo anterior nos permite pensar que hay algo sexual en lo cómico, pues las constantes agresiones y autohumillaciones implican una descarga libidinal en la que se satisfacen las pulsiones sexuales.

Así, lo cómico estaría ligado a lo sexual desde su fundamento mismo, es decir, en la comedia hay un trasfondo libidinal que no se ve, no se conoce, pero se satisface; aunque la ligazón sexual externa sea la única perceptible, pues muchas de sus manifestaciones se remiten al sexo de forma explícita y utilizan elementos sexuales para provocar la risa, porque de esa forma transgreden los preceptos morales y permiten la descarga, pero quiero insistir en que lo sexual en el humor no se limita a ello.

Ahora bien, hay una paradoja en el sadomasoquismo cómico, que consiste en que mientras en la comedia hay algo atentatorio contra la vida social, en tanto es subversión contra el *statu quo* y agresiones contra los semejantes, también permite que la vida social se desarrolle y continúe, porque sirve como válvula de escape, al permitirnos soportar la vida distanciándonos de su solemnidad y dolor, a través de descargas parciales que no afectan de modo efectivo ni permanente a la cultura.

Es decir, la comedia es satisfactoria y benéfica para el sujeto y para la sociedad, porque permite, en primer lugar, que el perjuicio se dirija hacia afuera y no hacia adentro, lo que evita que el sujeto se atrofie y con ello afecte al desempeño y desarrollo de la cultura (como lo que Freud (1998) advierte en *El malestar en la cultura*), y,

en segundo lugar, que se desarrolle en una ficción que difícilmente llega a traspasar un escenario, un libro o una pantalla. En *El creador literario y el fantaseo*, Freud (1998) expone la función del arte como sublimadora en la cultura, y una de las formas de arte es la poesía, que aquí toma forma de comedia. Por eso el sistema dominante usa a la comedia como aparato de goce, es decir, como válvula de escape y como mercancía.

Una vez examinada la dimensión sadomasoquista, sublimatoria y sexual de lo cómico podemos entender por qué, desde la Antigüedad, la comedia ha servido para aliviar nuestra relación con la cultura; al permitir el ejercicio de la incorrección política, al menos en un ámbito ficticio, ayuda a descargar las pulsiones y sublimar.

Asimismo, la comedia sirve para aliviar la agresividad, que, como ya hemos visto, es una condición, una tendencia inconsciente e ineludible, causada por la renuencia a la desintegración corporal originaria, que niega la propia castración a través del señalamiento de la falta en el Otro y el otro, por ello se puede concebir al humor como una de sus manifestaciones, en los embates hacia el otro y el Otro.

Pero la relación de la comedia con la agresividad adquiere una importancia política todavía más fuerte cuando pensamos en aquello que Lacan advierte sobre que “el diálogo parece en sí mismo constituir una renuncia a la agresividad” (Lacan, 2001, p. 99), donde se refiere, por supuesto, al diálogo como acto político, que busca el acuerdo a través de la razón (ejercicio reiterado en los diálogos platónicos). Sin embargo, para el psicoanalista, la predominancia de la agresividad inconsciente en todo intento racional de reconciliación política representa el fracaso de la dialéctica verbal. De ahí que además del análisis, sea la comedia y no el diálogo, la forma más útil y hasta cierto punto inocua, de encausar la agresividad; al menos desde una perspectiva psicoanalítica.

Es así como se llega a la conclusión de que el papel de la comedia es muy útil en la cultura, no sólo para relajar a los individuos, sino incluso para destensar los conflictos políticos mayores. Y si el humor y la política han ido de la mano desde la Antigüedad es porque, como ya he señalado antes, son indisolubles para sostener un orden coercitivo que de vez en cuando necesita de válvulas de escape.

Hay distintas opciones para hablar de humor y política en medios de comunicación, no obstante, considero que una de las que exponen la articulación de política, cultura, agresividad, comedia y plus de satisfacción de forma más clara son los filmes de Monty Python, porque además de mostrar sistemáticamente el fracaso de la razón y la utilidad de la comedia –como compensación ante la frustración que genera dicho fracaso y los ideales de la cultura misma– utilizan temas trascendentes de la cultura y les dan un tratamiento inteligente que siempre se resuelve con un exceso de satisfacción. Por tanto, a través de un análisis de las secuencias cómicas de los tres largometrajes,

mostraré que las tesis psicoanalíticas anteriores tienen un correlato en la comedia pythonesca.

Asimismo, el análisis me permitirá responder la pregunta inicial sobre la concepción de la risa, misma que se ha respondido ya de manera doble, primero, no podemos saber suficiente porque tiene relación directa con lo inconsciente y la razón consciente no alcanza para poder explicarla; es decir, no se puede hacer filosofía de la risa (y eso lo demuestra Bergson en su intento fallido de capturarla en conceptos). Segundo, porque tiene una función primordial, a saber, la de una vía regia hacia la descarga de la agresividad y la tolerancia de la frustración, a través de la comedia. Para mostrar lo anterior me valdré también de algunas tesis que Alenka Zupancic expone en su libro *Sobre la comedia*, donde realiza una lectura psicoanalítica del efecto cómico en el espectador, y de las categorías que Bergson propone en *La risa*, que sin poder sistematizar lo cómico ayudan a su problematización.

La filmografía de los comediantes versa principalmente sobre temas políticos como la religión, la filosofía, las ideologías, los mitos, etc., porque son elementos que han ordenado el mundo, configurado el imaginario de la humanidad a través de los siglos y dado sentido a nuestras vidas, a cambio de privarnos de una cantidad considerable de placer. Por lo tanto, tratar dichos temas desde la comedia es fundamental y muy redituable, humorísticamente hablando, ya que sirve para destensar al espectador frente a esos grandes otros.

Los Python trabajan juntos desde la década de los sesenta utilizando los elementos característicos de la comedia para descargar las tensiones que la cultura provoca en los individuos. Comenzaron en un programa de televisión que pronto destacó por su nivel crítico, subversivo e irreverente ante los pilares de la cultura, las instituciones y los valores dominantes de su época. Pero, su éxito no sólo se basó en el alivio ante la frustración y la descarga pulsional que proporcionaban, sino también en que pudieron profundizar sobre temas tan polémicos como la religión o la filosofía, sin caer en el humor fácil, vulgar y superficial.

Lo anterior fue posible porque cada que preparaban un nuevo proyecto, los seis comediantes se concentraban por varios meses en la investigación de los tópicos que trabajarían, para poder subvertirlos y burlarse de ellos refinadamente. Fue así que filmaron tres películas: *Monty Python and the Holy Grail* (1975), *Life of Brian* (1979) y *The meaning of life* (1983). Y aunque cada una de ellas parecería monotemática, no es así, puesto que mezclan una serie de elementos a través del humor negro, surrealismo, crítica, parodia, farsa, etc., en comedias que no guardan ninguna reverencia hacia los temas tratados y ni siquiera un respeto hacia ellos mismos, puesto que, como he señalado antes, uno de los elementos básicos de la comedia es el auto sabotaje y la humillación para satisfacer los impulsos sadomasoquistas tanto de los comediantes como de los espectadores.

Los Python nos permiten lidiar con esos Otros de una manera más lúdica. Y fue justo con la figura de Dios que los comediantes se relacionaron de forma más compleja, ya fuera porque sabían que no hay comedia sin Dios o porque reconocían en esa figura un gran otro omnipotente en la cultura al que debían apelar desde lo cómico, para destensar su función y curar la frustración que causa su existencia.

De hecho, irónicamente, fue gracias a Dios que los Python pudieron escribir grandes *sketches*, incluso un filme completo, mediante los cuales nos han permitido relajar esa relación tan conflictiva y sufriente con ese gran otro que transformó la historia de Occidente. Y es justo a partir de esa incorrección política que analizaré sus filmes; en cada uno de ellos evidenciaré cuestiones distintas, lo que no significa que sean exclusivas, pues, de hecho, si son precondiciones de lo cómico es porque se encuentran mezcladas en todos los filmes, pero la categorización me sirve para enfocarme y dejar más claro el trasfondo curativo e inconsciente del humor.

En el primero veremos que la contradicción de la realidad a través de la ficción cómica produce un exceso de satisfacción momentáneo; la comedia como “respuesta completamente irreal” donde “las cosas siempre se acomodan para la satisfacción de todos” (Zupancic, 2012, p. 193). Es decir, el eje de la comedia como antídoto de la frustración de la satisfacción por parte de la cultura. En el segundo observaremos el placer que obtenemos del humor, al descargar la tensión constitutiva en la relación política con el otro y el Otro; la comedia como mecanismo de defensa frente a la agresividad, como recurso sucedáneo del diálogo racional, que permite sobrellevarla mejor y coadyuva al mejoramiento de las relaciones políticas. Y, por último, en el tercero, abordaremos el placer sadomasoquista en que se basa lo cómico.

#### “Monty Python and the Holy Grail” (1975)

Consiste principalmente en una parodia de uno de los mitos de Occidente, a saber, el rey Arturo y su comitiva, en una misión encomendada por Dios. Asimismo atraviesa la ideología política dominante desde la *guerra fría*, la versión comunista, hace una crítica del marxismo y se burla del fanatismo con ingenio y picardía.

Gracias al género de la comedia, en el filme se puede dar un anacronismo introduciendo el marxismo en el Medioevo. Existen siervos que hablan sobre la lucha de clases y se rebelan frente a sus condiciones denunciando el abuso y la represión. El amo y el siervo no tienen una relación natural, sino contaminada por una ideología revolucionaria, y nos da risa porque nos parece absurdo que los siervos argumenten sobre sus derechos cuando en realidad no existían esas condiciones de posibilidad en sus mentes. La comedia nos permite atestiguar algo ilógico, una ficción que se da en dos planos, pero que resulta

verosímil, y a través de la misma satisface al espectador, que a pesar de tener conocimiento del anacronismo y de ser testigo de un mundo desigual, injusto, de explotación y violencia, puede reírse del mismo, la ficción que contradice la realidad le permite la descarga.

Si bien hay varios Otros inmiscuidos en sus obras, pareciese que los Python se empeñan en poner en entredicho los designios divinos de manera sistemática, primero con la disyuntiva de la fe, pues Arturo intenta comandar a los franceses a partir de su consigna, pero como ellos no creen, acaban por ridiculizarlo y ahuyentarlo. Hay una metaficción en el argumento, pues aunque está basado en una historia religiosa, los propios personajes no tienen fe. Se contradice la realidad, para obtener el plus de satisfacción.

Sucesivamente se encontrará con obstáculos que relativizan la sacralidad de la misión y representan las pruebas más difíciles con un toque fársico característico de los británicos. Como la pelea con el caballero negro, que se burla de la obstinación como valor inocuo de los caballeros vencidos y contradice la realidad llevando la ficción al absurdo, pues el caballero insiste en pelear después de perder casi todos sus miembros y de quedar solamente como un torso.

En el episodio de la quema de brujas, los Python ridiculizan el sinsentido de las supersticiones sin fundamento racionalista con las que se atraviesa Arturo y sus conocimientos científicos –otro anacronismo que contradice la realidad–. Asimismo, no sólo se empeñan en revelar el absurdo de las creencias, sino de su misma ficción, vemos el rasgo cómico que burla a la razón, pues nosotros percibimos el castillo de Camelot como real dentro del filme, pero uno de los personajes revela que es una maqueta, lo que además de exhibir la simulación y el absurdo, nos remite al trasfondo ficcional de los mitos.

Continúa con la escena de la aparición de Dios, donde se burlan de la pleitesía y los protocolos, porque Dios mismo rechaza que la gente se hincó ante él. Es ahí donde le encarga la misión del Santo Grial. Según Bergson, una de las formas de la comedia consiste en que un objeto sea de importancia capital y su búsqueda genere incidentes cada vez más graves e inesperados, es justo lo que vemos en este filme. Además, los distintos episodios siempre van acompañados de lo que Zupancic llama la desilusión, “que implica el final de la comedia y de su placer concomitante” (Zupancic, 2012, p. 193).

Recordemos que la filósofa nos advierte sobre la cualidad satisfactoria de la comedia ante el “desajuste fundamental” de la realidad, para el que inventa una ficción que nos hace olvidarnos de la discrepancia y resuelve de manera afortunada para el personaje y el espectador. Prueba de ello es que Arturo sale adelante hasta el final, aunque su grupo de caballeros sea un montón de perdedores.

Constantemente utilizan recursos metaficcionales, introducen un plano paralelo al de la diégesis, que

Bergson llama la interferencia de las series (Bergson, 2008, p. 88), porque hay dos series de acontecimientos, la realidad contemporánea de los Python, es decir, los setenta, y el Medioevo (de repente un historiador explica la derrota de Arturo asesinado por un caballero); otra vez, el recurso de la contradicción de la realidad para producir un placer pasajero.

Las sucesivas historias de cada uno de los caballeros muestran su humanidad exacerbada, ese rasgo cómico que Bergson resalta en comparación con la heroicidad de los personajes trágicos. Los caballeros son cobardes, como Sir Robin, débiles, como Sir Galahad, el casto; que casi cede a su deseo frente a las 150 mujeres, si no es porque Sir Lancelot llega a rescatarlo. Asimismo, este último no encuentra motivos para realizar el rescate de una princesa y se equivoca, porque en su lugar libera a un príncipe soñador y poco varonil, a costa de asesinar a medio castillo. La secuencia es cómica: además de que el espectador ya sabe que el cautivo no es una doncella, el caballero se excede en los asesinatos y eso aumenta la comicidad ante nuestra anestesia del corazón, como dice Bergson, que en términos psicoanalíticos sería el sadismo humorístico. El cierre de la secuencia es magnífico, pues ni siquiera puede escapar de manera heroica y tiene que pedir que le den “un empujoncito” mientras cuelga de la cuerda. Siguiendo a Zupancic, es el éxito de los caballeros, a pesar de sus impotencias y descabros (su humanidad), lo que contradice la realidad y por ello nos hace reír (Zupancic, 2012, p. 195).

Otro recurso metaficcional se presenta cuando la hermana gemela de Zoot, Dingo, pregunta al público si deberían cortar la secuencia y abre una polémica con los demás personajes. Apelación metaficcional que reitera el absurdo de la trama pero sobre todo la incongruencia que se resuelve satisfactoriamente, y por ello resulta cómica.

Así se burlan los Python de la trivialidad de las misiones, de lo caprichoso de los retos, de lo ridículo de las creencias, y de un aspecto que suele ser muy importante en los mitos: la monstruosidad y el peligro.

En los filmes de aventuras regularmente las quimeras se dibujan portentosas, pero en *Monty Python and the Holy Grail* los caballeros se enfrentan a Caerbannog, un pequeño, simple y tierno conejito que tiene fama de bestia sanguinaria; monstruo devorador de hombres que es representado así para hacer reír y llevar la situación al absurdo, pues el espectador lo percibe como una figura aparentemente inofensiva, pero el guión contradice la realidad aparente y le otorga superpoderes que hacen pasar a los caballeros por una de las peores situaciones del filme, misma que se resuelve de manera ilógica, cuando pasa de la actuación a las animaciones, ya que si necesitan algún personaje difícil de poner en escena –por falta de presupuesto–, como la bestia negra que los ataca en la cueva, recurren a un dibujo, sin importarles que se note la impostura, pues lo esencial en la ficción cómica es la descarga de la tensión pulsional.

Así, aunque se burla a la razón y se pervierte la ficción, de cualquier manera funciona, porque la intención no es convencer al espectador de que lo que ve es real sino hacerlo reír al contradecir y eliminar la discrepancia, para acomodar la ficción a su complacencia; prueba de ello es la desaparición del monstruo y la salida de la cueva, gracias a un suceso disparatado: muere el animador (Terry Gilliam). Suceso que también nos da risa, no sólo porque representa el *punch line*, sino principalmente por el sadismo implícito.

La prueba final es cruzar el puente de la muerte y para ello responder tres preguntas. La escena muestra que los caballeros son cobardes, tramposos e ignorantes y sólo en este momento la comedia se vuelve tragedia, pues, aunque sucumben ante el ridículo, al final se manifiesta la insatisfacción porque mueren después de que el espectador se ha identificado con ellos durante todo el filme, por o a pesar de sus vicios. La secuencia es tragicómica –esta vez la ficción no contradice la realidad, no les permite vivir para dar satisfacción al espectador– pero funciona, porque si no hay placer en la contradicción, lo hay en la desgracia ajena. Es decir, si se sabe cómo hacerlo, en el humor no hay pérdida... de satisfacción.

Y al final, para restarle más seriedad al asunto, como hacen siempre para no caer en el lugar al que apelan (quiero decir, el de tomarse las cosas muy en serio y volverse ejemplares y solemnes, es decir, displacenteros), rompen la ilusión a través de recursos metaficcionales, primero con un intermedio en el momento más álgido, al cruzar el puente; después cuando encuentran el castillo de Aaargh, donde están otra vez los franceses que los atacan con animales voladores y los reciben con un baño de mierda (la humillación que usa al sadismo como fundamento de lo cómico).

Aunque quizá el recurso mayor, por ser climático, es la escena del ataque final de Arturo con un ejército numeroso, que es detenido por la policía, que se lleva a Arturo, rey del mito de los bretones, en la patrulla setentera; posteriormente tenemos el *fade out* provocado por la mano de un policía pidiendo que se apague la cámara, lo cual rompe con todo el sentido de la ficción construida durante los 90 minutos. Es así como “la comedia interrumpe la secuencia supuestamente normal, en la cual comenzamos con la demanda y terminamos más o menos en una satisfacción inadecuada” (Zupancic, 2012, p. 195). Pues la demanda de satisfacción del espectador, de que siga la ficción antepuesta a la realidad, nunca es sostenible en la comedia, porque es tan excesiva y reiterativa que siempre llega a un tope, mismo que en el caso de los Python es repentino e incoherente.

Así, *Monty Python and the Holy Grail* termina de la misma forma que el último episodio de su serie televisiva llamada *Flying circus*, lo que además de causar risa nos lleva a preguntarnos, ¿hay alguna forma mejor de terminar con el absurdo de esta realidad si no es abriéndolo *ad infinitum*? Pues la comedia siempre tiende a eso que

Zupancic llama el “exceso de satisfacción”, que siempre se circunscribe al dolor (Zupancic, 2012, p. 195).

### “Life of Brian” (1979)

Complicado desde su planteamiento, porque hacer una parodia de la vida de Jesús, el hijo de Dios, no es cosa fácil. Sin embargo, los comediantes hacen un movimiento genial, desde el inicio advierten al espectador de que su protagonista no es Jesús sino Brian, el niño del pesebre de al lado, y desarrollan una historia paralela a la de Jesús que, a pesar de compartir varios de sus rasgos, no es la misma. Gracias a lo anterior pueden burlarse a costas de la sacralidad del mito; “si transponemos lo solemne al tono familiar se tiene la parodia” (Bergson, 2008, p. 90).

Otra vez hay referencias al marxismo, las anacrónicas células comunistas que conforman a los incipientes grupos cristianos, como el que incluye a Brian, detentan el poder de los romanos. Ese desfase nos causa risa, porque obedece al procedimiento bergsonianiano de la interferencia de las series, que para Zupancic sería una contradicción de la realidad. Las células son un recurso que cruza transversalmente toda la película e incluso parece sugerir el trasfondo cristiano del comunismo, y la risa se presenta cada vez, pues “cuando una escena cómica se ha reproducido con frecuencia, pasa al estado de categoría o de modelo. Resulta divertida por sí misma” (Bergson, 2008, p. 71).

Cuando interpretan las lapidaciones hay una doble función de lo cómico: por una parte se burlan de que un mecanismo tan agresivo, cruel y sádico estuviese justificado y tan bien asimilado en aquella época; por otra, utilizan justo la fantasía de aquello que debe ser evitado en la realidad y que, ¿paradójicamente?, es uno de los tres motivos más comunes del humor, a saber, lo agresivo, cruel y sádico (Holt, 2008, p. 41). Al mismo tiempo se burlan de la falibilidad de la ley, pues aunque está escrito que las mujeres no pueden apedrear, es bien sabido que ellas se disfrazan para hacerlo, incluso hay un negocio de barbas que lo legitima (para el capitalismo no hay moral, todo es admisible si genera utilidades).

Lo cómico se ubica en una operación de degradación de las ordenanzas y una exageración de los castigos antiguos, aquello inferior cotidiano que Bajtin resalta como risible en el mundo rabelesiano (Bajtin, 2003, p. 95). Aunque también el humor, en cualquier época, puede surgir involuntariamente al describir el estado de las cosas desde un lugar distante que muestre el automatismo del absurdo. Asimismo, hay ahí un procedimiento de inversión, pues el juez termina lapidado con las mismas piedras que pretendía castigar al blasfemo. Y el exceso se da justo porque nosotros nos reímos tanto de la agresión consentida en el dispositivo sexista y brutal de las lapidaciones, como en la que implica la venganza de las mujeres. El humor como válvula de escape de la agresividad.

Por otra parte, hay referencias al feminismo, cuando uno de los miembros del partido quiere cambiar de sexo y que le llamen Loretta, dicha petición se discute en comité y se otorga el derecho. El trasfondo de la escena presenta el problema sobre lo posible y lo necesario, es un hombre que quiere tener bebés, hay que darle el derecho a tenerlos, porque esa flexibilidad sirve para darle fuerza a la causa, aunque orgánicamente no existan las condiciones de posibilidad para que un varón pueda concebir. El *sketch* es una crítica a las utopías y sus excesos, que nos provoca risa precisamente porque a través del procedimiento de exageración se desvela su naturaleza absurda, que contradice la realidad para complacernos. La risa necesita distanciamiento y ausencia de compromiso para con el comunismo y con el feminismo, pues de lo contrario se tomarían las cosas muy en serio y la escena se tacharía de políticamente incorrecta, juicio que no sería falso, justo porque, como he dicho antes, es la esencia de la comedia. Aunque el distanciamiento también puede ser inconsciente, ante la razón, y causar risa a pesar de que nuestras convicciones sean otras, debido a la agresividad inconsciente.

Lo anterior muestra que los Python echan mano de lo más representativo y polémico de la cultura contemporánea, para dispensar al espectador ante su solemnidad, pues todo ideal va acompañado de un protocolo que se impone y genera tensión; y el tratamiento cómico de los tópicos nos produce satisfacción gracias a que los relativiza. De hecho, fuera de la ficción cómica sería prácticamente imposible burlarse de una feminista sin recibir improperios, juicios o al menos gestos descalificativos hasta del más advertido. Se debe estar plenamente consciente de los alcances y cualidades de lo cómico, de su naturaleza inconsciente, para saber hasta dónde se puede seguir con y a la ficción, pues una de las peticiones de principio pythonesco es aprender a reírse del propio desajuste fundamental; en lacanianiano, de la insuficiencia y de la castración. Asunto que para muchos no es cosa fácil.

La secuencia cuando Brian escapa de Pilatos cayendo de la torre y siendo rescatado por una nave espacial con dos extraterrestres, nos recuerda uno de los rasgos fundamentales de la comedia, aquella en que el triunfo del protagonista se da a través de una ilusión dramática cuya irremediable inverosimilitud torna el mundo al revés para evadir la fatalidad de la vida. Es así como Brian se salva y adviene un *lucky bastard* (el juego de palabras que duplica lo cómico, pues la frase significa suertudo pero el doble sentido, al ser Brian un bastardo romano, le otorga un plus... de goce, el exceso de satisfacción de lo cómico). Esto nos permite distinguir entre la comicidad que el lenguaje expresa y la comicidad creada por el lenguaje (juego de palabras intraducible).

La escena del regateo es muy interesante, lo que hace reír no es la evidencia del absurdo de los protocolos, pues muestra que muchos de los rituales de la cultura se realizan automáticamente, y si no se cumplen hay instancias que nos coaccionan a ello. En realidad el regateo es ya una

tradición universal, y lo interesante es que no se hace sólo por la economía sino por una inercia de goce, una tendencia al exceso, lo que resulta hilarante en este caso es que, desde la conciencia, es el propio vendedor quien condiciona al comprador, lo que produce el proceso cómico de la inversión; y, desde lo inconsciente, es la compulsión a la repetición, al exceso de satisfacción.

Asimismo, la secuencia en la que Brian cae por accidente junto a los demás charlatanes, y para pasar desapercibido y salvar su vida finge un discurso que la gente sigue por creer que revelará el sentido de la vida eterna, es maravillosa; incluso lo persiguen y todo lo que hace adquiere sentido, la sandalia como señal y la serie de milagros. Todo en la secuencia es irrisorio porque, como muchos actos de fe, confunde la contingencia con el sentido. En la secuencia se muestra la falla fundamental de la lógica del sentido, como un vicio psicológico humano, y por ello funciona como humor sadomasoquista.

Lo que sugiere desde la conciencia es que cualquier persona pudo haberse convertido en el Mesías, dado que la cualidad no se encuentra en el sujeto, sino en una coyuntura contingente, determinada por la cualidad delirante del yo, que encuentra sentido en todo aquello donde no lo hay. El accidente y el azar como determinantes de un mito tan importante ponen en jaque a la razón, al sentido y al ser humano de fe, de ahí que ante el absurdo y el horror de que eso sea posible nos cause risa como desfogue y distensión, ante la angustia que representa percatarse de que es posible que la cultura judeocristiana se haya cimentado en un accidente. Desde lo inconsciente es, otra vez, la compulsión repetitiva que genera la angustia y la insatisfacción concomitante, experimentada, como señala Freud, como un placer invertido, el cual no puede ser sentido como tal.

De igual manera, cuando Brian es condenado a la crucifixión, su camino es como cualquier otro trámite burocrático y el humor sirve como válvula de escape ante el horror de tal dispositivo. Hay, incluso, una *crucifixion party* y los crucificados pelean no por salvar su vida, sino porque los separen entre judíos y samaritanos.

Al final, “The people’s front of Judea”, la célula comunista a la que pertenece, no rescata a Brian sino que se aprovecha de su sacrificio para el engrandecimiento del movimiento. Desde la conciencia, lo cómico reside en la referencia a que cualquier parecido con un partido político es mera coincidencia; desde lo inconsciente, en el goce que produce la muerte del otro, sin consecuencias negativas. La agresividad inconsciente explotada por la comedia.

Los Python crearon algunos de los mejores temas musicales de comedia. La canción final, cuyo coro dice: “Siempre será mejor mirar el lado brillante de la vida”, permite cerrar con una conclusión irónica ante la desesperación de Brian que sabe que morirá. Y al mismo tiempo apela al absurdo de la vida después de la muerte. Lo cual nos recuerda la tesis de Zupancic sobre la

desilusión y el placer concomitante, que conecta con el siguiente filme.

#### “The meaning of life” (1983)

Este filme es el más complejo de los tres, porque es su proyecto más grande, más crítico, más ambicioso, más subversivo y más filosófico. Y quizá por eso es el menos asimilable en términos cómicos, pues varios de sus *sketches* pareciesen desarticulados, ambiguos y oscuros; es decir, parece que rebasan el limbo de lo cómico y entran al terreno de lo tragicómico.

Lo anterior tiene una explicación: hablar del sentido de la vida es hablar de todo y de nada, incluso John Cleese declaró que el problema con el guión era que le faltaba una idea central, pero ¿podría haber una idea central que condujera a la pregunta por el sentido de la vida?

A pesar de las dificultades para abordar el tema, en este filme se pueden ver más claramente los dispositivos culturales de los que los Python se burlan, gracias a su fragmentación, así como el recurso idóneo para su tratamiento: el humor negro.

El gobierno, la sociedad, la moral, la escuela, la familia, la religión, el sistema económico dominante, los valores de la época, etc., son los principales, y la burla está articulada por un hilo conductor que es el desvelamiento de la lógica capitalista como compulsión a la repetición; columna vertebral que da sentido a la vida moderna y, paradójicamente, al filme. Asimismo, el recurso más se explotado desde el humor negro es la risa sadomasoquista; y no puede ser de otra forma, pues quien se pregunta por el sentido de la vida y le encuentra uno tan superficial es el propio ser humano. Por tanto, veremos una cantidad suficiente de ejemplos donde la propia estupidez es motivo de risa.

La película está dividida en varios capítulos que tratan de responder de forma sardónica (¿acaso hay otra?) a la eterna pregunta sobre el sentido de la vida. Comienza con un cortometraje llamado *The crimson permanent assurance*, donde un grupo de ancianos burócratas, que son tratados como esclavos, se rebelan frente a sus patrones. Los derrotan y deciden emprender un ataque –como piratas– contra las demás corporaciones, a las cuales vencen pero... al final caen a un precipicio, al vacío. Así se presenta la desilusión a la que finalmente nos lleva toda comedia que contradice el principio de realidad.

Lo cómico no sólo reside en la inversión de papeles, sino en la exageración de una situación que actualmente nos parece normal, para hacerla incómoda, dolorosa, exacerbar nuestro lado masoquista y la satisfacción que provoca su rebelión; ambos mecanismos funcionan porque nos identificamos con los personajes. Igualmente, al mostrar a los empleados como esclavos hay un anacronismo que revela una dimensión injusta pero absurda, pues los trabajadores permiten su explotación por voluntad propia.



En el cortometraje lo cómico consiste no sólo en el desvelamiento de la lógica capitalista (que, como ya he dicho, es el eje transversal desde el que se puede leer todo el filme), sino también del absurdo acerca de que no importa cuánto te esfuerces por destruir al sistema, morirás antes de que caiga o tu lucha será en vano cuando llegues al poder y te corrompas. El *punch line* reside en la conclusión de que luchar toda la vida contra un sistema es inútil, porque al final nos trasciende, gracias a que nosotros mismos reivindicamos sus procedimientos. Otra vez, el masoquismo como trasfondo de la risa.

Después continúa con la introducción formal, un musical en que se plantean las preguntas sobre el sentido de la vida, de forma retórica y provocativa, que resulta cómico porque exagera la ingenuidad y la indiferencia del ser humano ante los temas trascendentales. La risa es masoquista, pues nos estamos riendo de nuestra propia estupidez, como especie y como espectadores, sin percartarnos claramente de ello.

El filme está estructurado como la vida misma, sigue la lógica del desarrollo del ser humano por capítulos, desde el nacimiento hasta la muerte, llamados las siete edades del hombre, que analizaré puntualmente.

El preámbulo son los Python caracterizados como peces, lo cual se vuelve un motivo recurrente en todo el filme, como una rúbrica que, según Bergson, pasa al estado de categoría o de modelo. El *sketch* connota una visión científica, darwiniana, en tanto el nacimiento es una etapa de la evolución, y al mismo tiempo sirve de índice cuando el absurdo hace pensar en la estupidez humana y su origen animal; representa una afrenta narcisista que es hilarante, porque satisface tendencias masoquistas inconscientes, pues reírse de la propia estupidez no es razonable.

#### Parte I. "The miracle of birth I"

Comienza con el "acontecimiento" del nacimiento en un hospital, rodeado de una serie de procedimientos típicos de las formas de socialización, como la sumisión, la hipocresía y la meritocracia, anunciando lo que el nuevo ser tendrá que asumir para ser aceptado por la sociedad.

En el *sketch* hay una exageración, tanto en el título de milagro –que es una ironía dada la sobrepoblación, porque no tiene nada de trascendente ni milagroso, es mero protocolo institucional– como en el intento de los médicos y enfermeras de agradar al supervisor, exageración que tiene finalidad cómica y crítica, pues desde la crítica nos permite preguntarnos hasta qué punto la realidad es ya tan cínica que no hay más velos, mientras lo cómico se encuentra en ella misma, pues ya no es necesario exagerarla sino, simplemente, describirla para hacer reír, y reírnos de nosotros mismos y de nuestras implicaciones en el automatismo cultural.

"The miracle of birth in the third world". En esta escena el procedimiento cómico es el de la exageración. Se trata de un padre de familia que ha perdido el trabajo y que

comunica a sus cientos de hijos, hacinados en una pequeña casa, y a su esposa –quien de paso da a luz de pie mientras el hombre se explica–, que deberá venderlos para experimentos, porque ya no tiene dinero para mantenerlos.

El episodio critica directamente a la moral católica que, a pesar de las condiciones infrahumanas y lacerantes de la pobreza en el mundo, niega la posibilidad de practicar medidas anticonceptivas recurriendo a principios morales. Pero más allá del raciocinio, provoca una risa sádica o masoquista, según sea el caso del espectador, porque agrade directamente a aquellos que reivindican la religión católica, o simplemente no se detienen a reflexionar sobre la reproducción.

"The protestant view". Se encuentra como complemento de la escena anterior y es la perspectiva luterana sobre la moral sexual católica. Se parodia la condición paradójica del ejercicio de la sexualidad, pues mientras unos, por ignorancia, pobreza y moral, no tienen forma de prevenir los embarazos, procreando inevitablemente *ad infinitum*, otros, que poseen los recursos materiales, intelectuales y morales, simplemente no tienen ganas de copular; bueno, ella sí pero él no. Otra satisfacción sadomasoquista, sea para aquel que critica a los católicos irreflexivos, o bien para quien ya no tiene relaciones con su mujer y ni siquiera se acuerda de cuándo fue la última vez.

#### Parte II. "Growth and learning"

"Religious education". En la escena los chicos están aburridos, pero tienen que soportar lo ridículo del sermón y la liturgia. La burla sutil se da cuando en medio de tanta solemnidad anuncian que ha muerto la madre de uno de ellos sin siquiera consolarlo, mostrar compasión o sensibilidad, ni hacer una pausa en la rutina.

Hay una crítica hacia la rigidez y la ortodoxia de la educación religiosa que determina los criterios que los jóvenes utilizarán para relacionarse en el futuro. Valores, principios, prejuicios, creencias, ilusiones y más serán transmitidos e impuestos desde una institución insensible, ciega y monótona como la Iglesia. Recordemos que el efecto de automatismo y rigidez es motivo de risa. También hay un placer sádico, porque nos divierte la tragedia ajena.

Sex education. En este *sketch* se critican dos cosas, la mojigatería con la cual se tratan los temas sexuales en la escuela, y la importancia del sexo como tabú. Hay tanta exageración que resulta fársico, en tanto el maestro habla abiertamente del sexo e incluso copula con su esposa frente a los estudiantes para mostrarles cómo se hace, mientras ellos se ven nerviosos, renuentes, dubitativos y tímidos, al vivir en un contexto conservador. La risa sadomasoquista es provocada a partir de la ambivalencia entre la tensión-distensión que provoca el sexo público, un verdadero acontecimiento para la moral sexual cultural.

"Physical education". La educación física es otro tema que configura la imagen y cómo se va a jugar el cuerpo

en la civilización occidental. Lo cómico se presenta en el partido de rugby de maestros contra estudiantes, cuando por obvias razones los mayores vencen a los menores, no sin darles una golpiza. La risa sádica, otra vez.

### Parte III. "Fighting each other"

Esta secuencia critica el sinsentido de los conflictos bélicos llevándolo al ridículo. La escena relata a un pelotón que siente tanto agradecimiento por su general que le regalan varias cosas, y en el proceso van siendo asesinados por descuidarse. El absurdo consiste en que se demuestran amor mientras hay fuego abierto y hostilidad en el campo de batalla, así que al final mueren todos. Y el sadismo en el espectador se manifiesta porque continúa riendo de la situación, mientras matan a todos.

"Military education". Aquí se hace una parodia de la milicia justo al mostrar cómo se sostiene a partir de la mano dura e imposición violenta, pues cuando el general le pregunta a cada recluta si prefiere irse o quedarse, se queda solo. Es una sugerencia de que quizá nadie está ahí por gusto, sino por una convicción creada o transmitida a través de la cultura o la herencia familiar, incluso por una necesidad económica o de pertenencia. Sin embargo, lo cómico reside en la satisfacción que se obtiene al desafiar a la autoridad, pues justo cuando se le da libertad de elegir hace lo contrario a su deber, como una válvula de escape frente a la razón.

"A tiger". Continúa el tema de la guerra, pero se lleva al absurdo mostrando los avatares de un campamento en el que uno de los soldados pierde una pierna y los demás se lanzan a una búsqueda inútil de un tigre. La escena se alarga con digresiones sobre qué fue lo que le cortó la pierna, pasan incluso por la hipótesis de un virus. El absurdo se revela no sólo en la estupidez de las especulaciones, sino en que los oficiales permanecen incólumes ante tantas pérdidas, pues el campamento está plagado de cadáveres, mientras ellos se pasean copa en mano para buscar a la bestia. Al final encuentran al tigre, pero resulta que son dos tipos disfrazados y se enredan en digresiones absurdas al respecto sobre por qué se disfrazaron.

La risa aquí es de las más sadomasoquistas, pues reímos a pesar de la masacre, del desmembramiento y de la relativización que se hace de la importancia de la vida misma en un conflicto bélico. Incluso hay una risa sadomasoquista en la metaficción, pues el tigre no es verdadero, como tampoco lo es el motivo de la guerra. Todo es un engaño. Sin embargo, hacemos como si tuviese sentido e incluso damos nuestra vida por él.

### The middle of the film

"Find the fish". Es un absurdo como ningún otro en los filmes de Python, sirve como intermedio del filme, en forma de programa de concurso televisivo, que pide al

público gritar si encuentran al pez en la pantalla. Es una escena bizarra, presenta a tres personajes, un elefante como mesero, una *drag queen* y un anfitrión con brazos muy largos, una puesta en escena que difícilmente se entiende, por lo cual habría que pensar en dos interpretaciones complementarias que podrían estar en el trasfondo del absurdo.

La primera es concebir el pez como símbolo del dios judaico. Recordemos que uno de los blancos más importantes para los Python es ese gran Otro, al que apelan constantemente, y no es disparatado interpretar que este *sketch* intenta decir que se encuentra detrás de todo, pero es tan omnipresente que no se ve, nadie lo puede hallar, lo que sarcásticamente pondría en duda su existencia. La segunda es que en la misión de este filme Dios no nos puede ayudar, como sí lo hace en la búsqueda del Grial con Arturo, porque no hay un sentido y no hay otra vida después de la muerte. De ahí la provocación al espectador para encontrar un pez inexistente en realidad. Insisten en utilizar el humor negro, sadomasoquista, que apela a la risa de aquella falta constitutiva que no podemos suplir: el sentido. De hecho, al terminar esta escena aparecen los peces Python de nuevo y dicen: "Fue realmente arriesgado, pero no han dicho mucho sobre el sentido de la vida"; porque la misma pregunta es un absurdo, signifiante que insiste en todo el filme.

### Parte IV. "Middle Age"

"Philosophy a la carte". Esta escena trata de la adultez. Un matrimonio turista llega a un restaurante temático, hay un esclavo que está siendo torturado como espectáculo y los platillos son conversaciones sobre temas de interés general, que se proponen a las parejas porque se asume que no tienen nada interesante de qué hablar. Ellos eligen el sentido de la vida, pero al parecer no les interesa porque son superficiales. Él se mantiene tomando fotos todo el tiempo. El *sketch* es oscuro, parece utilizar el procedimiento de la exageración para mostrar la superficialidad de la vida adulta en la que, después de haber trabajado toda su juventud y malgastado su vida, el ser humano se dedica a viajar sin sentido, quizá para adquirir el sentido que nunca tuvo. El humor sadomasoquista en su máxima expresión.

La conversación es vacía y tonta, al grado de que llegan a la conclusión de que todos los filósofos tienen una "s" en su nombre (el sadomasoquismo tiene dos). Se critica la vacuidad de la vida adulta del hombre promedio, aquel que nunca se preguntó por el futuro, ni el porvenir, ni nada trascendente porque vivía al día, siguiendo el ritmo de producción y consumo del sistema dominante. Recordemos que los Monty Python nacieron en el mismo lugar que dio vida al capitalismo, y que siempre fueron reuñentes a volverse multimillonarios y a pertenecer a ese mundo que, según ellos, los haría infelices (Perry, 2006, p. 173).

## Parte V. "Life organ transplants"

A escena llegan dos enfermeros a quitarle el hígado a una persona que está en el programa de donaciones. Él les explica que es hasta que muera y ellos responden que nadie ha sobrevivido a una intervención así. Es una crítica a los servicios de seguridad social, que no respetan ni les interesa la vida de los ciudadanos sino en función de lo que les sirven, como consigna de campaña o como material de uso. Es de las escenas más oscuras y sadomasoquistas del filme, por la explícita intervención quirúrgica en frío. Aunque el *punch line* se encuentra en la ironía, cuando la esposa del agraviado dice: "Todo es por el bien del país".

"*The Galaxy*". La escena musical viene después del homicidio, donde uno de los enfermeros intenta seducir a la esposa sobreviviente, pero, como no accede, le muestra la inmensidad del universo, para hacerla sentir insignificante y que done su hígado también. Es la exageración como procedimiento, al mostrarle a la mujer que no es más que una nimiedad en este mundo tan vasto y complejo, por lo que se siente miserable y prefiere morirse. Miseria acompañada de una identificación y, por consiguiente, de una risa sadomasoquista.

"*The very big corporation of America*". En la escena hay una reunión empresarial donde el ejecutivo en jefe comienza diciendo que revisarán "lo que todavía queda por poseer", después tocan el punto del sentido de la vida y hablan de que no se venden suficientes sombreros y luego hablan del alma. Se meten en una discusión absurda que va de un tema a otro sin conexión y de repente aparece el edificio-barco del *Crimson permanent assurance* –los rebeldes del corto inicial– que irrumpe en la sala de juntas, están a punto de someterlos, pero los Python detienen la diégesis recurriendo a su viejo truco de la intervención externa a la ficción; recurso metaficcional que aparece de repente para resolver una situación difícil de forma absurda, parodiando una intervención divina.

En este caso se trata de un bloque que aplasta a *The crimson permanent assurance*, como cuando un infarto del dibujante (Terry Gilliam) mata a la bestia negra en *The Holy Grail* o cuando la nave extraterrestre rescata a Brian de caer de la torre en *The life of Brian*. Este recurso es lo que llamo "la mano del dios Python".

## Parte VI A. "The autumn years"

Es un restaurante de lujo, aristócratas presencian un *show* musical y llega un cliente muy gordo, vomita el piso, la carta, la mesa, todo. Los demás clientes se ven agraviados, pero el mesero lo atiende muy bien, porque es un cliente asiduo, que regularmente pide todo lo que hay en la carta y genera muchas utilidades.

El episodio de Mr. Creosote es muy grotesco, porque a través del asco muestra en acto las consecuencias del exceso a través del procedimiento cómico de la exageración. Así, la crítica se articula en al menos tres elementos: el

excesivo servilismo por parte de los empleados; el goce de la comida en exceso, que en este caso opera como sentido de la vida; y, de manera metafórica, los cerdos capitalistas que acumulan compulsivamente y son servidos por esclavos que legitiman su lugar. Asimismo, cuando los comensales de la mesa contigua se van, dan explicaciones absurdas, con lo cual se trata de capturar la hipocresía y superficialidad de la clase alta.

No es difícil reconocer que el humor basado en el grotesco produce la risa como un efecto sadomasoquista de mirar y mirarse en el otro ante la miseria humana. Pero en este episodio, al parecer, hay una venganza –si no del proletariado, al menos de la servidumbre–, porque después de que Creosote se come todo, el mesero lo incita para que pruebe un último y pequeño postre, y corre a refugiarse después de que éste lo hace, como si supiera qué está por suceder. Acto seguido, el comensal explota y todo el restaurante se baña de vómito. Es el *punch line* del *sketch*, una escena en la que la crítica va un paso más allá, como si presagiaran que en algún momento el exceso dará pie al colapso del capitalismo, y semejante acontecimiento causará un desfogue cómico sin precedentes.

## Parte VI B. "The meaning of life"

Irónicamente presentan el otro lado de la historia, una reflexión sobre la vida de los empleados del restaurante. La señora que limpia el vómito cuenta que ha leído muchos libros y no le han enseñado nada sobre el sentido de la vida. Su discurso termina cuando dice que por lo menos no trabaja para judíos. El mesero le pone la cubeta de vomito en la cabeza y se disculpa con el público por el racismo... El *punch line* se encuentra en la satisfacción inconsciente y sádica, al ser políticamente incorrecta, de la querrela proletaria ante el control y la acumulación por parte de unos pocos, por eso necesita de una censura simulada, actuada.

El otro mesero, Gastón, nos conduce a su casa de la infancia, cuenta por qué se hizo mesero, pero de repente le da vergüenza, porque juzga que su sentido de la vida no es ambicioso, se afrenta, se vuelve agresivo y se va. Es una apelación al juicio del espectador, es decir, otro recurso metaficcional, pues cree que el espectador lo juzga por su falta de ambición. Aunque si lo vemos como lo que es, un *sketch* cómico y no una reflexión crítica, podemos reconocer que la agresión se invierte en forma de melodrama, para mostrar cómo gozamos de la misma. En esta escena, como en otras ya mencionadas, se puede reconocer que la comedia se convierte en otro género cuando rebasa el exceso de satisfacción, justo porque la pulsión, al ser parcial, nunca se satisface completamente.

## Parte VII. "Death"

"*The good death guide*". En este episodio están en un entierro y recuerdan que el propio sujeto eligió su forma de morir, en ella es perseguido por chicas *topless* hasta que

cae a un barranco, cuyo fondo es su propia tumba. Es una crítica de lo absurda que es la muerte de muchos de nosotros, de las pequeñas ambiciones que tenemos a través de las cuales nos realizamos en esta vida y una reflexión sobre la muerte, que regularmente es provocada por nosotros mismos; aunque el lado cómico se encuentra en la realización del deseo y su inherente satisfacción que contradice la realidad, aun en el momento más difícil de nuestra vida.

“*Autumn leaves*”. En el siguiente *sketch*. Hay un árbol que se deshoja sucesivamente, se hace un drama porque las hojas gritan, se desesperan, lloran, se lamentan, se suicidan por la pérdida de las otras. Lo que se muestra por analogía, a través del procedimiento cómico de la exageración, es la dificultad que tenemos los humanos para lidiar con la muerte y reconciliarnos con ella. La apelación es directa, en realidad sólo somos una hoja más de entre muchas y la muerte es un proceso natural, como pasar del otoño al invierno. Sin embargo, de lo que nos reímos es de la personificación del objeto, que cae, que se rompe, que produce identificación y una afrenta sadomasoquista a través de las hojas y sus absurdas reacciones ante la muerte.

“*The Grim Reaper*”. En esta escena la Muerte llega a una casa donde se lleva a cabo una reunión de amigos. La invitan a pasar y hay una perorata sobre si ésta es el fin o sólo un paso, si existe el alma o el espíritu, etcétera. Hay una crítica a las cualidades humanas del intelecto y la soberbia, el sujeto educado pretende desestimar la realidad a través de la razón. En resumen, se niegan a morir, porque no entienden que la causa fue muy simple, haber comido un *mousse* de salmón descompuesto. Incluso intentan matar a la Muerte para evitarla; pero al final, paradójicamente, sus espíritus se van al cielo.

Lo cómico se presenta en tres momentos: en el absurdo de que la muerte viene a casa, como cliché; cuando a pesar de su inminencia, los personajes son renuentes a ella y tratan de convencerla con argumentos racionales; cuando finalmente mueren y sus almas van al cielo. En cada uno de los momentos hay sadomasoquismo, porque nos reímos del ingenio de la representación de lo impensable, la muerte, de la impotencia de la razón ante la misma y del sentido tan absurdo que otorgamos a lo real de la muerte y la incertidumbre de nuestro destino (que en el filme se representa sardónicamente con la secuencia siguiente). Todo lo anterior lo hemos inventado y reproducido nosotros a lo largo de 25 siglos.

“*Christmas every day in heaven*”. La escena es una parodia del paraíso, pues se transpone algo sagrado hacia algo popular. Hay un *show* nocturno con cantante y coristas cuyos vestidos son inmorales, porque muestran pechos artificiales. Hay una reducción al absurdo, pues ¿quién podría creer que al morir seremos recibidos en un *club* nocturno? Sin embargo, ante lo imponderable, no queda más que la risa masoquista.

Es preciso reiterar un procedimiento que se percibe al ver el último filme de los Python, pareciese que la

trascendencia del tema hace que la dimensión sadomasoquista del humor se exacerbe y se sienta que la crítica, el melodrama, la tragicomedia o la farsa complementan e incluso se superponen a la condición cómica del filme, pues a veces es casi imposible reírse –diría–, es doloroso e incómodo hacerlo, por la “profundidad” de los temas expuestos, lo que se traduce como un exceso en el exceso de satisfacción, basado en tener que dar sentido al sinsentido, cuerpo a la fragmentación, unidad a la disociación; quizá en ello radica su cualidad de comedia, en intentar negar la falla y la falta. Quizá los Python llegaron al límite de la comedia con este filme, agotaron sus posibilidades cómicas, porque se toparon con el límite del sadomasoquismo humorístico.

Después del análisis de los tres filmes podemos tener una idea más clara de los recursos cómicos que hacen de las obras de los Monty Python documentos memorables e indispensables para la cultura. Había señalado que la transición de la comedia antigua a la comedia contemporánea había sido el dejar atrás el compromiso, el activismo político. Ahora puedo afirmar que en realidad ese activismo se transformó, ya no se pone el cuerpo sino el texto (como cuerpo); y como eso tiene consecuencias reales, es efectivo en tanto mantiene vivo el cuestionamiento, la renuencia a aceptar una realidad que se impone desde la cultura.

Al final, es muy importante entender que los mecanismos de la comedia son indispensables para sobrevivir ante las condiciones, las instituciones y los dispositivos culturales. Hoy, como hace 25 siglos, la estructura es la misma, sólo han cambiado las formas, la superficie. Por consiguiente, podemos responder a la pregunta inicial al reconocer lo que representa la comedia y la risa, que además de ser una válvula de escape ante las políticas del sistema dominante, como recurso liberador permite nuevas posibilidades de existencia, que desde una postura contracultural nos posibilita a reírnos de todo, ser subversivos y políticamente incorrectos. El humor es, entonces, un arma de liberación... pulsional, donde el *punch line* ficticio sustituye al *knock out* real.

¿Qué dirían los Python si leyeran tal solemnidad consignataria con presunciones de hidalguía en la conclusión de este ensayo? Quizá dirían que es hora de que pasemos a algo completamente diferente, una mano peluda le daría vuelta a esta página y el pie gigante del dios Python me aplastaría, pero, ante semejante agresividad, ¿la secuencia les causaría risa?

## Referencias

- Bajtín, M. (2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.
- Beltrán, L. (2011), *Anatomía de la risa*, México, Ediciones Sin Nombre.
- Bergson, H. (2008), *La risa*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cano, P. L. (2002), *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa.

- Fernández, J. F., comp. (2004), *Norberto Bobbio: el filósofo y la política. Antología*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1998), *De la historia de una neurosis infantil (caso del "Hombre de los Lobos", y otras obras (1917-1919), Obras completas, tomo XVII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *El creador literario y el fantaseo (1907-1908), Obras completas, tomo IX*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *El chiste y su relación con lo inconsciente (1905), Obras completas, tomo VIII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras, Obras completas, tomo XXI*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *El yo y el ello y otras obras (1923-1925), Obras completas, tomo XIX* Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936), Obras completas, tomo XXII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Hardcastle, G. y G. A. Reisch (2006), *Monty Python and Philosophy*, Illinois, Open Court Publishing.
- Holt, J. (2008), *Stop me if you've heard this: a story and philosophy of jokes*, Nueva York, Liveright.
- Lacan, J. (2001), *Escritos 1*, México, Siglo XXI.
- Perry, G. (2006), *The life of Python*, Londres, Pavillion Books.
- Rodríguez, F. (2009), *Las avispas. Las aves. La paz. Lisístrata*, Madrid, Cátedra.
- Zupancic, A. (2012), *Sobre la comedia. Un extraño en casa*, México, Paradiso Editores.

### Filmografía

- Monty Python and the Holy Grail* (1975), dirigida por Terry Jones y Terry Gilliam, Reino Unido, Michael White Productions/National Film Trustee Company/Python (Monty) Pictures.
- Monty Python's life of Brian* (1979), dirigida por Terry Jones, Reino Unido, HandMade Films/Python (Monty) Pictures.
- Monty Python's the meaning of life* (1983), dirigida por Terry Jones y Terry Gilliam, Reino Unido, Universal Pictures/Celandine Films/The Monty Python Partnership.

Recibido: 3 de octubre de 2014

Aceptado: 30 de marzo de 2015

### \*Autor: Aliber Escobar

Doctor en Filosofía. Profesor investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México. Áreas de investigación: Psicoanálisis, Comunicación y Filosofía. Investigación más reciente: Lo que Freud enseñó a los filósofos sobre el amor. Una relectura del Banquete platónico. <aliberesco@gmail.com>.

Últimas publicaciones: "Violencia, naturaleza y placer" (*Ciencia y Cultura C2*, <http://www.revistac2.com/violencia-naturaleza-placer>); "¿Sueñan los humanos con un futuro no apocalíptico?" (*Revista Ciencia*, vol. 65, núm. 2, abril, junio, pp. 14-25); "Psicoanálisis y cine: una propuesta reivindicativa" (en *Cine y educación: de la teoría a la práctica*).

### Imagen de inicio:

Foto de Monty Python. Recuperada de <[www.montypython.com](http://www.montypython.com)> [fecha de consulta: 30 de marzo de 2015].

### Cómo citar este artículo:

Escobar, Aliber (2015), "Monty Python: comedia, crítica y política", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 85-99, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

# La caricatura antes de la caricatura

## Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria



*Manuel Álvarez Junco\*/Universidad Complutense de Madrid, España*

**RESUMEN:** Es habitual citar a la familia de los Carracci, en la Italia del siglo XVI, como los primeros en formalizar lo que se denomina caricatura. A partir de este dato, aquí se pretenden fijar algunas características clave de este género, así como escrutar sus antiguos orígenes. Primero, haciendo un análisis sobre la configuración y publicación del humor gráfico, porque esa necesaria difusión no se dio en los retratos caricaturescos de los tiempos del Barroco, lo que condujo a retrasar el nacimiento del género hasta la eclosión de la prensa periódica del siglo XIX y a situar a Honoré Daumier como su figura de referencia fundacional. Segundo y último, realizando una zapa arqueológica de obras gráficas de la más remota antigüedad, calificables como pertenecientes a la caricatura, con lo que, de confirmarse, se establecería un pasado mucho más remoto en sus primeras piezas.

**PALABRAS CLAVE:** humor gráfico, caricatura, medios masivos de comunicación, arqueología, connotación.

**ABSTRACT:** It is usual to quote the Carracci family, in XVI Century Italy, as the first ones to formalize what is called caricature. Based on this data, the aim of this paper is to set the key features of this genre as well as explore its ancient origins. First, carrying out a reflection on fundamental graphic humor issues as form and publication; this necessary dissemination was not done in the caricature portraits of the Baroque times, and this would delay this genre birth time to the emergence of the XIX century periodical press and place Honoré Daumier as its foundations tone figure. Second and last, making an archaeological research of some remote past pieces that can be considered as caricature or cartoon, if this assumption is confirmed, that will lead to a much older antiquity of its first works.

**KEY WORDS:** cartoon, caricature, mass media, archaeology, connotation.

Caricatures before caricature. An archeology of humor from prehistory

Pp. 100-113, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

## Introducción

DIVERSOS TEÓRICOS, algunos tan prestigiosos como Gombrich o Kris (1938), inician el estudio histórico de la caricatura a partir del Barroco italiano. Concretamente sitúan el comienzo de la misma a finales del siglo XVI, en el taller boloñés de la familia Carracci, integrado por los pintores Annibale, su hermano Agostino y su primo Ludovico.<sup>1</sup> De llamarse *Accademia degli Incamminati*, que se podría traducir “de los progresistas”, donde proponían un estilo enfrentado al del gran Caravaggio, pasó a denominarse *Accademia degli Elettici*, “de los eclécticos”, ofreciendo una educación integral pictórica, tanto teórica como práctica, que incluía las artes denominadas “menores” en aquellos tiempos. En los ratos de ocio que les dejaba la creación de sus reconocidas obras, estos artistas disfrutaban haciendo, a visitantes o transeúntes, un tipo de retrato informal con rasgos especialmente exagerados o sobrecargados. Esos particulares dibujos de rostros con unas formas divertidamente grotescas fueron oportunamente denominados caricaturas (de *caricare*, “cargar” en italiano) y los Carracci considerados los primeros en formalizarlas.



Ilustración 1. Annibale Carracci. Caricaturas, circa 1595. British Museum, Londres, GB.

Analizar, como aquí se propone, los orígenes de la caricatura y el humor gráfico exige revisar previamente tales

conceptos para identificar cualquier pieza como propia del género. Para ello se plantean dos hipótesis:

- A la intencionalidad de divertir que portan este tipo de obras se tiene que sumar la de su necesaria publicación y difusión; algo que en el taller de los Carracci no se daba.
- Los primeros retratos divertidos de los que se tiene noticia, aunque no se les llamase entonces caricaturas, no se remontan sólo a épocas anteriores al siglo XVI italiano; se pueden localizar piezas significativas pertenecientes a culturas y tiempos mucho más antiguos, incluso miles de años.

Para establecer un plan de trabajo se proponen los siguientes objetivos:

- Definir lo que se denomina caricatura, tanto en su sentido estricto de retrato como en su acepción genérica para cualquier dibujo divertido.
- Estudiar el mecanismo configurador de este tipo de retratos.
- Analizar la necesidad que siempre tiene el humor gráfico de un soporte difusor.
- Explorar el pasado remoto y localizar indicios de humor gráfico primitivo.

## Una aproximación a la definición de la caricatura

Mientras un dibujo normal puede ofrecer expresiones poco realistas, simplificaciones, sesgos o reducciones de lo visible o lo fantástico de manera más o menos voluntaria, bien por mecánica gestual, por afán artístico o por gusto estético, la caricatura persigue inequívocamente el efecto jocoso: la distorsión formal que expresa su dibujo busca resaltar lo especialmente llamativo con una finalidad divertida. Lo cual significa que esa síntesis expresamente “deformadora”, en el caso de este tipo de obras, se podría calificar, con más propiedad, conceptualmente como “conformadora”.<sup>2</sup>

Hoy en día, el término “caricatura” se utiliza con distintas acepciones, abarca diferentes significados dependiendo del contexto cultural. Por lo general, los diversos diccionarios de español aplican en primer lugar esa denominación a los citados dibujos de los Carracci, es decir, a retratos exagerados creados con el fin de parodiar a alguien. En segundo lugar colocan un concepto mucho más amplio, abarca cualquier dibujo de personas o situaciones realizado con intención de divertir y sin la necesidad de que represente a un personaje concreto. En gran parte de Iberoamérica, por ejemplo, se denomina así a cualquier dibujo divertido y en absoluto se limita a los retratos.

El presente estudio se referirá, pues, a la caricatura en sus dos acepciones habituales:

- Como el género concreto que supone el retrato lúdico de alguien por medio de formas exageradas.
- Como humor gráfico, concepto amplio que abarca a todos los dibujos realizados con afán de divertir. Aquí se incluyen los diversos tipos de piezas del término genérico, como el propio retrato caricaturesco y el extenso elenco de chistes en imágenes, acompañados o no de texto, en una sola viñeta o en tiras, los *cartones* políticos o los infantiles, etcétera.<sup>3</sup>

La intencionalidad como característica del humor

Una diferencia fundamental que se debe remarcar es la existente entre el “humor” y la “comicidad” porque, provocando ambos la diversión, el primero es intencionado y busca ese efecto –chiste, narración sarcástica, broma, parodia–, y la segunda es la consecuencia de cualquier situación jocosa, sea o no premeditada –una caída o un acto fallido, también llamados “metedura de pata” o error gracioso–. Esta distinción resulta de gran importancia porque califica, señala o descarta las piezas a considerar propias de un estudio de la gráfica humorística.

Sigmund Freud (1969) se refiere al chiste como paradigma del humor, lo caracteriza no sólo por la condensación sino por el desplazamiento, es decir, destaca el hecho de realizar un juego con el doble sentido: con aquello que encubre o alude a algo, con el propósito de la idea que subyace en su realización. Por tanto, uno de los ingredientes del humor es la existencia de una carga de incorrección (sea más o menos guiada por la burla o malevolencia o sencillamente dirigida a la mera “distracción”), que posee un motivo y persigue la meta de la diversión.

La condición de esa intención transgresora en la caricatura, como pieza destacada de lo que llamamos gráfica humorística, lleva en cualquier caso a que su realización adecuada (tanto su *condensación* como su *desplazamiento*) sea imprescindible para obtener el fin deseado. De igual forma, será imprescindible su comunicación para que la carga *incorrecta* y divertida alcance su propósito: llegar al espectador para quien se hizo. La dificultad perceptiva de ser el claro contenedor de una carga divertida y banal le diluiría o le anularía como humor.<sup>4</sup>

Tipologías humorísticas

No es razonable aislar el concepto de humor dentro de un círculo cerrado, pues recorre una sorprendente tipología de géneros, formas y soportes a lo largo de los tiempos y las culturas del mundo, por mucho que sea constante su exigencia de intencionalidad divertida, como alternativa de la realidad predominante. Si se intenta marcar un objetivo para centrar sus huellas y fijar sus coordenadas, surgen inmediatamente las primeras dificultades. Bremner y Roodenburg (1999), después de valorar un selecto elenco de metodologías científicas, llegan a la conclusión

de la imposibilidad de establecer un constante estático universal e intemporal para referirse a la totalidad de las formas del humor.

Conceptualmente lo humorístico contempla la observación de situaciones o figuraciones con una carga de manifiesta incorrección. Sin embargo, lo calificable como intrínsecamente divertido recorre desde lo que sería un mero entretenimiento, sin mayor intención que distraer la atención durante unos momentos, hasta lo que pretende hacer pensar de forma distinta; aquello donde el autor aporta algo<sup>5</sup> sorprendente. Se encuentran así posibilidades que van de lo malvado y feroz hasta lo ingenuo e infantil, de lo disparatado a lo intelectualmente fundamentado, de lo ridículamente absurdo a la paradoja inteligente, de la broma privada a la denuncia pública, de los estrictos juegos visuales a las imágenes acompañadas por un texto conceptual.

Formalmente lo divertido podría localizarse por aquellos indicios calificables como “guiño gráfico” (trazos gruesos, contornos excesivamente simples, impostaciones tonales, contrastes infantiles de color, etc.), pero también en formas cómicas (detalles grotescos, grandes narices, pelos absurdos, ojos extrañamente bizcos, cuerpos exageradamente pequeños, vestidos ridículos, etc.), es decir, en todo lo que invite a la complicidad del espectador, que tenga una apariencia disparatada, relajante, amistosa e ingenua.

Tipologías de la caricatura

Las caricaturas tienen, como muestra primordial de humor gráfico, una unívoca finalidad graciosa, es decir, la idea de compartir una realización *di-vergente*, *des-viada*, *di-vertida*, con el espectador, para obtener su complicidad. El propio William Hogarth distinguió en su obra las caricaturas de los caracteres, diferenciando las primeras por su “búsqueda de la comparación cómica”.

Una radical síntesis de la cara, una selección jerarquizada de los característicos rasgos faciales de un personaje es lo que ofrece la caricatura en su configuración más común como retrato; es decir, la consideración del rostro como el vector más importante del que se valen los humanos para identificar a una persona. Se enfoca, consecuentemente, en una síntesis sumaria, en aquello con lo que todos la pueden reconocer, eligiendo las principales características de su cara y resaltando sus diferencias respecto al canon (lo más peculiar y “memorable”). La caricatura tipo centrada en el retrato facial suele ofrecerse sola o completada por un cuerpo gráficamente secundario, o reducido, para fijar más la atención en el rostro.

Existen representaciones corporales simbólicas donde se puede apoyar la definición de su personalidad, virtudes, defectos, estatus o carácter. El cuerpo de un animal o un objeto significativo puede servir para caracterizar el retrato, pues automáticamente quedan asignados al mismo sus atributos, virtudes o defectos. En el caso de



animales: la fiera del león, la charlatanería del loro, la laboriosidad de la hormiga, la presunción del pavo real, la lentitud de la tortuga, la ponzoña de la serpiente, la voluptuosidad del gato, etcétera; en el caso de objetos: un misil con el retrato de un conocido velocista, un tanque con la cabeza de un aguerrido defensa de fútbol, una probeta con el rostro de famoso químico, etcétera.<sup>6</sup>

### El mecanismo configurador de la caricatura

Desde el punto de vista estrictamente formal, el retrato caricaturesco consiste en una impostación selectiva de los rasgos significativos de la figura a representar. Se logra dar carácter y “fijar” a un personaje con la imitación de su característica apariencia por contracción, por reducción o por sobreactuación.

Lo sorprendente es que esto no supone una dificultad para la interpretación del espectador sino todo lo contrario. El sistema perceptivo humano se vale de simplificaciones visuales y posee de manera natural un inventario mental basado en esquemas y contracciones de lo que se observa en el mundo. “Ver es pensar”, señala Rudolf Arheim refiriéndose al limitado registro de lo que se ve y a la síntesis que sistemáticamente se practica para guardar solo lo esencial y significativo de algo o alguien.<sup>7</sup>

Las personas disponen, de este modo, de un archivo consistente en esquemas visuales característicos. “Pensar es simplificar”, otra observación de Arnheim, alude que la manera de comprender consiste en adecuar lo percibido a un sencillo orden y relación con el sistema, bien para confirmarlo y enriquecerlo, o bien para cuestionarlo, removerlo o sustituirlo; y ese pensamiento se reduce a esquemas lo más sencillamente posibles.<sup>8</sup>

Con el retrato caricaturesco el sistema de representación de la realidad ofrece una simplificación contundente: permite al cerebro valorar fácilmente aquellas imágenes que coinciden con el resumen que la percepción ha registrado con anterioridad. Se favorece así una identificación visual a través de este atajo comprensivo en el que el espectador reconoce algo por su síntesis. La sorpresa obtenida por la relación de coincidencia inmediata entre el dibujo y el esquema mental que las personas tienen guardado hace evidente su intención de complicidad, y provoca la simpatía entre el transmisor y el receptor.<sup>9</sup>

### La configuración gráfica

El producto final que ofrezca cualquier humor gráfico, sea o no retrato, debe obtener el resultado de la sonrisa o la mera complacencia del espectador. Precisa de una configuración adecuada para que su comunicación sea exitosa, es decir, que el receptor quede enterado y afectado positivamente por la propuesta. Para ello, la elaboración del artista siempre debe dirigirse a evitar cualquier polisemia o derivación interpretativa que pudiera molestarla o trai-

cionarla, además de exhibir símbolos, ideas, sentimientos, con significados definidos.

La contextualización exige un patrón común a compartir entre el emisor y el receptor, una clara coincidencia cultural dirigida a asegurar un desciframiento unívoco del mensaje y, por tanto, la comprensión de su connotación jocosa. Cualquier obra humorística supone así una cuidadosa y precisa construcción, porque no es fácil idear y hacer funcionar el mecanismo de la comicidad. Transgredir la normalidad de los esquemas habituales que se utilizan para la vida cotidiana, bien por mera frivolidad, imaginación formal o por un concepto nuevo que distancia y cuestiona lo anterior, siempre supone tanto un esfuerzo creador como el conocimiento del ámbito temporal y cultural donde se desarrolla.<sup>10</sup>

Cualquier pieza a considerar propia del mundo del humor tiene, pues, dos características para su rastreo e identificación:

- Intención de divertir. Dependiendo del uso de una acepción más o menos restringida, la caricatura será una representación graciosa de personas o de situaciones, bien por sus formas o bien por sus contenidos.
- Elaboración y comunicación adecuadas. La caricatura deberá implicar el uso de un lenguaje simbólico conocido, un código cultural común que permita la comprensión unívoca de la transgresión a comparar, y un medio que lo haga llegar al público, con la finalidad de obtener un efecto de retroalimentación.

### La comunicación adecuada del humor

El humor nada tiene de individual, es una función anímica encaminada a la consecución del placer y posee un carácter indiscutiblemente social: se elabora bajo la condición de la comprensión del juego propuesto por el otro; pues de no obtenerse, ocurre algo tan radical como su pérdida y desaparición.

Para Freud “lo cómico puede ser disfrutado de forma individual donde surge ante nosotros. En cambio, el humor debe ser comunicado” (1978, p. 1009).

El humor gráfico ofrece siempre una imaginativa solución gráfica para conectar con los demás. El humor es un juego que sirve para cuestionar los patrones establecidos, los automatismos, los tópicos y lo reglado. Gracias a él los conceptos y las normas se pueden retocar y remover. El uso del absurdo y lo grotesco distancia y cuestiona lo “correcto”. Sea estúpido o inteligente, banal o profundo, agresivo o inocente, el humor siempre planteará algo sorprendente, una visión distinta de aquello a lo que se dirige.<sup>11</sup>

La comunicación del humor se concreta al servirse de un medio de difusión que materializa el efecto buscado. Este soporte es fundamental porque el humor, como

recurso social, precisa de su arribada al conocimiento del “público”.

Una pieza realizada para consumo privado pierde en principio su carácter de humor gráfico al no procurar su acceso público y no poder obtener la respuesta de retroalimentación necesaria, es decir, el resultado transgresor que motivó su creación. En este sentido, se debe apuntar que los dibujos caricaturescos de los Carracci sólo pretendieron la diversión particular y nunca utilizaron ningún tipo de grabado ni de difusión pública.

Es exigible, pues, la publicación de una pieza para considerarla como perteneciente al ámbito del humor gráfico. El cual ha utilizado históricamente diversos recursos y soportes para la comunicación: desde el grabado en piedra o en cerámica hasta el papiro, pergamino o papel; desde los métodos artesanales hasta las maquinarias impresoras de xilografía, calcografía o litografía, llegando a los de la actual difusión electrónica.

Hay ejemplos variados de humor gráfico, anteriores al Barroco, que sí tuvieron ese afán de difusión y publicidad. Antes de Gutenberg, con la xilografía, era común el acceso a las masas por medio de hojas didácticas, calendarios, manifiestos, bandos y estampas religiosas, entre otros. Posteriormente, con los diversos medios impresores de cada momento, se difundieron desde canciones e historias escandalosas hasta los avisos y advertencias de las autoridades. Dentro de estos grabados, anteriores a los Carracci, hay piezas que poseen la condición de dibujos grotescos, como todo el catálogo de estampas dedicadas a la crítica contra la Iglesia de Roma, nada ajenas a la burla y la diversión paródica. De éstas, una muy conocida es la estampa xilográfica de Lucas Cranach (ilustración 2), en la que el autor retrata al Papa de Roma con la imagen de un extraño híbrido animal como personificación del Anticristo.<sup>12</sup>

**Deutung der grewlichen  
Figurn Papstesels/zu Rom funden.**



**Durch Herrn Pbilippum  
Nitschthon.**

Ilustración 2. Lucas Cranach. “Der Papstesel zu Rom” (El Papa-asno de Roma).1523. Panfleto impreso en xilografía a una cara, producido en la imprenta de Cranach, en Wittenberg.

A partir del siglo XVII será la prensa periódica el medio habitual de comunicación y difusión entre las minorías educadas. En los cafés y clubes de París y Londres, donde se fraguaba una opinión pública embrionaria de enorme importancia posterior, era normal que hojas con textos y dibujos críticos fueran distribuidas junto a diversas colecciones de grabados.

Después del Barroco, con una distribución e impacto popular sorprendente para aquellos tiempos, se produjo uno de los grandes hitos de la historia del humor en la Inglaterra del siglo XVIII: la gráfica satírica del atrevido y brillante William Hogarth.<sup>13</sup> La amplia difusión de sus espléndidos grabados calcográficos que retrataban con inteligente ironía a su sociedad, y que él mismo llevó con frecuencia a la pintura, se realizó en principio en clubes y reuniones de caballeros. Su popularidad fue tan extraordinaria que dieron lugar, incluso, a su edición en tazas y jarras. Entre 1732 y 1735 Hogarth desarrolló sus series de estampas más conocidas: *A har lot's progress (La carrera de la prostituta)* y *A racket's progress (La vida de un calavera)*. Con una finalidad divertida en sus escenas de detallados fondos combinaba los elegantes e hipócritas ambientes aristócratas con los de los bajos fondos. Hogarth fue un asombroso precursor del humor gráfico de hoy, logró alternar el ácido comentario social con el uso de lo ingenuo, además de incluir sorprendentes incursiones en el juego visual de los elementos representados.

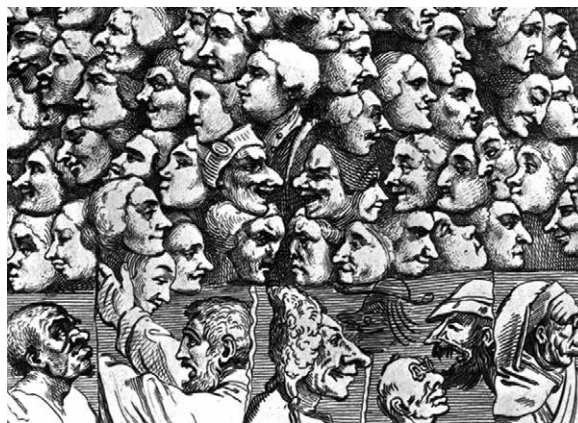


Ilustración 3. William Hogarth. Caracteres y caricaturas (detalle). 1743. Grabado calcográfico. Library of Congress. Washington, DC, EUA.

La figura de Hogarth, siendo extraordinaria, sufrió en su época la ausencia de canales masivos de publicación. El nacimiento del humor gráfico, según lo entendemos hoy, y con él la eclosión de la caricatura, se debe trasladar a los tiempos de la Revolución Francesa. Época durante la cual sí se dieron las condiciones políticas y sociales adecuadas, así como las plataformas mediáticas técnicas y conceptuales. El surgimiento y evolución de la litografía permitió tanto la elaboración rápida de los dibujos como la facilidad

de edición, lo que se tradujo en una publicación más ágil.<sup>14</sup> El fundamental ambiente de libertad para la difusión de impresos, hasta entonces estrictamente controlada por los poderes públicos, políticos y religiosos, y el empuje revolucionario francés hicieron aparecer el nuevo escenario imprescindible para el tema que aquí ocupa.

En el giro entre el siglo XVIII y XIX aparecieron centenares de publicaciones: folletos, hojas volantes y periódicos con caricaturas y dibujos humorísticos. Los artistas de varios países de Europa, siguiendo la dinámica de la prensa revolucionaria francesa, publicaron multitud de imágenes cómicas. Es de destacar, en Inglaterra, Thomas Rowlandson (1757-1827), quien creó el primer personaje cómico (el Dr. Syntax), desarrolló la secuencia de viñetas produciendo, incluso, un librito en forma de tiras (*La Escuela del Escándalo*), y utilizó el bocadillo o globo. Junto a él, James Gillray (1757-1815), de un estilo agrio y salvaje, usó el globo de forma habitual. Otro hito del humor de aquella época fue George Cruikshank (1792-1878).

La Francia del siglo XIX produjo grandes artistas que desarrollaron su labor litográfica en la prensa satírica, como el caso de Charles Philipon (1800-1862), dibujante y director de *Le Charivari*; o el de Grandville (1807-1847), quien creó una ágil e imaginativa colección de dibujos de animales y plantas con comportamientos humanos, y de cuya obra destaca particularmente su libro *Un autre monde*. Pero entre ese elenco de dibujantes, la figura que conferiría con su obra compacidad conceptual a la caricatura sería Daumier.

Honoré Daumier (1808-1879), gran artista, pintor, escultor y dibujante de prensa (primero en *La Caricature* y posteriormente en *Le Charivari*, donde acompañaba a Grandville), se convirtió en referencia histórica para el humor gráfico con su litografía de *Gargantúa*, el personaje glotón de Rabelais, en la que retrató irónicamente al monarca Louis-Philippe I de Orleans (el “rey Pera”) engullendo todo lo que el pueblo le traía. La enorme trascendencia que tuvo ese dibujo le conduciría a seis meses de reclusión en un manicomio y, ante el mundo, a ocupar el puesto de creador de la caricatura como género.



**Ilustración 4.** Honoré Daumier. El rey Louis-Philippe representado como el conocido personaje de Rabelais. Litografía publicada el 15 de diciembre de 1831 en *La Caricature*. París.

Las consideraciones anteriores confirman que no bastaba con la elaboración de dibujos de formas divertidas o grotescas ni con la intencionalidad crítica en lo social y lo político, lo que completaría su estatus caricaturesco sería la publicación, y consiguiente llegada al colectivo, por medios de difusión adecuados. En este sentido, se puede decir que el fundador de la caricatura, tal y como hoy se entiende, es el genial crítico gráfico Daumier.

### Una arqueología del humor gráfico. Diez piezas del remoto pasado

Se llama humor a la capacidad humana de percibir aspectos ridículos o absurdos de la realidad y destacarlos ante el grupo de forma ingeniosa. Este fenómeno antropológico ha servido siempre para obtener una visión diferente de la vida, facilitar al pensamiento la observación de los problemas desde un ángulo insospechado y ensanchar las interpretaciones de los conflictos propios y ajenos. Existen dificultades para su rastreo y calificación en tiempos remotos. Sin embargo, a pesar de la variedad inmensa de piezas que impide encajarlo dentro de un único concepto para todos sus territorios, es manifiesta su presencia en las civilizaciones de las que se posee noticias fiables para examinar su vida cotidiana.

Este estudio propone como último apartado una zambullida a la búsqueda de piezas de caricatura y humor gráfico de tiempos remotos, incluyendo la Prehistoria. La misión conlleva el problema de tener que delimitar, determinar y especificar lo que es humorístico, es decir, lo que lleva intrínsecamente una intención transgresora, sea burlesca o simplemente lúdica.

No se pretende marcar el punto de arranque de los grafismos críticos, satíricos o simplemente jocosos, ya que eso conduciría al embarque hacia míticos horizontes del mundo visual. Sería, además, excesivamente atrevido señalar las primeras muestras históricas, las piezas transgresoras que buscaban la complicidad del espectador y que definieron las primeras bases de este tema. Sin embargo, sobran indicios de que desde hace miles y miles de años ha habido grafismos de aspecto extravagante o grotesco, de los que se podría deducir que se hicieron con una intención divertida. Nada disparatado es imaginar que siempre han existido los juegos formales, con un componente más o menos ingenioso: desde las inteligentes metáforas, los artificios y hallazgos visuales hasta las sátiras envenenadas; desde los entretenimientos visuales hasta las críticas representaciones paródicas. Existen, pues, indicios de que los ancestros de tiempos y culturas lejanas han utilizado dichos recursos para una enorme variedad de finalidades –entre ellas, sencillamente divertirse o reírse de las normas propias o ajenas, desde las que hacen un guiño formal hasta aquellas en las se adivina una crítica social–. Sobre esas formas de apariencia transgresora y cómplice habrá que valorar si

portan un contenido propio del humor dentro de su amplio catálogo.

La necesaria connotación

Con el humor se expresa lo que no se puede decir normalmente. Dado su carácter grupal, lo humorístico está ligado siempre a la connotación; al referirse ésta al sentido que algo toma por asociación con otro sistema de significación. Lo cual quiere decir que el humor está inmerso y ligado a las concretas aguas culturales de donde surge.<sup>15</sup> La adaptación a las circunstancias que lo rodean, sus personajes y sus situaciones, se convierte en una condición ineludible. Su presa son siempre los problemas y temores comunes, los tabúes propios de cada colectivo. Los tópicos sociales de grupo y clase son su medio ideal. El fenómeno de lo humorístico tiene siempre, sin excepción, la característica de lo concreto y se debe a consideraciones específicas de tiempo y lugar. La connotación marca cada pieza, su contexto y sentido, y superpone una intencionalidad a la base denotativa. Esto conlleva como contrapartida que si se plantea y defiende la universalidad de un determinado humor siempre se debe tener en cuenta su relatividad cultural, su imperativa dependencia al dónde, cuándo y entre quiénes se desarrolla.

La concreción del entorno determinará el sentido del mensaje. El humor actúa por definición como cuestionador de los patrones colectivos, como removedor de los tópicos culturales establecidos. Con el humor se halla la manera de eludir la realidad mediante una sorpresa. Por tanto, el paradigma cultural dentro del que se realiza será el lugar donde los conceptos, símbolos o formas serán relacionados de forma no habitual. Así, el establecimiento correcto del contexto conducirá también a la posibilidad y reconocimiento de su transgresión, al encuentro de una audiencia cómplice.<sup>16</sup>

Connotación significa el logro de una interrelación definida y concreta, espacio-temporal, adecuada entre los participantes (familia, grupo, amigos, enemigos comunes, sociedad), los factores culturales (creencias, valores ideológicos, historia, mitos, tabúes) y los factores psicológicos (sentimientos positivos o negativos, temores, simpatías, odios).

La caricatura es “la imagen connotada por antonomasia”, según Román Gubern (1987, p. 215). Junto aquello que se comunica se incluye la intencionalidad y las circunstancias del mensaje, lo que es compartido conjuntamente por emisor y receptor.

Una investigación que pretenda localizar piezas humorísticas de civilizaciones remotas tendrá la guía y dificultad de comprender su sentido desde la visión de hoy.<sup>17</sup> Explicado de otra manera, no puede bastar que algo sea considerado propio del mundo humorístico, si sólo lo es ante nuestros ojos y no existe base para pensar que tuvo esa pretensión en su momento.

Desde el punto de vista formal se pueden considerar indicios de algo intencionadamente divertido, el encuentro con obras que exhiban una realización lúdica, donde lo que principalmente se muestra no es una mera representación en sí, sino formas gráficas donde destaca una manifiesta impostación de rasgos, trazos, tono gráfico, detalles, etc., con afán de juego. Una evidente reserva formal, sin embargo, en la búsqueda de esos indicios, será la presencia de maneras y modos primitivos, ingenuos o naif, que pueden conducir a la errónea deducción de una intencionalidad grotesca, cuando en realidad se devana una simple inexperiencia expresiva.<sup>18</sup>

Bajo un punto de vista conceptual pueden ser indicios el encuentro de actitudes, situaciones o escenas con una carga incorrecta ante una mirada actual, pero siempre en su interpretación estará la reserva y duda de su posible pertenencia a iconologías que en su época pudieron tener sentidos muy alejados a los de ahora como, por ejemplo, un simbolismo mágico o religioso, el exorcismo de un tabú o una exaltación funeraria. Es importante recordar lo poco complicado que es calificar como declamatoriamente ridículo el rito de una cultura lejana, mientras se ve excesivamente respetable un rito cercano por aparentemente grotesco que sea; lo fácil que es reírse de lo ajeno y lo injusta e insultante que resulta la crítica a las propias estupideces.

La comprobación definitiva de la connotación radica en la habitual obsolescencia que afecta a gran parte de las obras de humor. Resulta normal la perplejidad que provocan ejemplos pasados, no se diga ya de unos siglos sino de unos cuantos años o meses, cuando no se puede comprender el significado de piezas que fueron creadas para una concreta circunstancia o dentro de una cultura no tan lejana y cuya permanencia ha sido mínima; se necesitaría para ello una larga explicación con datos de su contexto.

A fin de indicar que la caricatura y el humor gráfico tienen un pasado realmente remoto, el presente estudio aborda el desafío de una selección de piezas de humor antiguas, en un recorrido, incluso, desde la propia Prehistoria, donde la ausencia de textos que fijen conceptos es la característica. En cualquier caso, sin necesidad de precisiones exhaustivas sobre su connotación y último significado –lo cual llevaría a una rígida exigencia en cualquier pieza humorística de cualquier época y cultura, incluyendo la nuestra–, la pretensión es averiguar si ha habido algún tipo de intencionalidad para poderla incluir dentro de este ámbito.

#### 1. Arte rupestre del Sahara. Tassili N'Ajjer.

En una extensa zona del desierto del Sahara, entre Libia y Argelia, se encuentran gran cantidad de grabados que tienen entre 10.000 y 8.000 años de antigüedad. Fabrizio Mori, experto en estos grabados rupestres, los data en general entre los años 12.000 y 4.000 a. C.



**Ilustración 5.** Argelia. Tassili N´Ajjer. Petroglifo rupestre. Zona argelina del Sahara. 6000 a. C. Figura de hombre caminando.

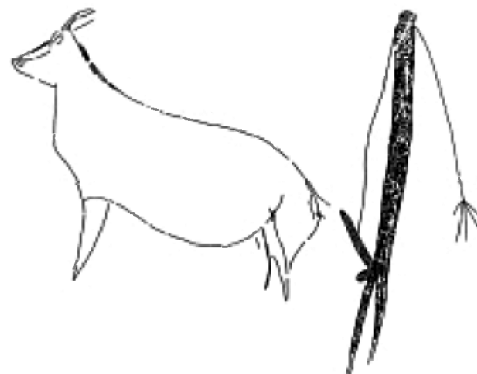
Esta concreta obra rupestre hoy sería calificada, en principio, como caricaturesca, por la estudiada impostación de rasgos que ofrece el personaje retratado y que denota una intención burlesca. El cuerpo está representado de una manera ingenua pero bastante proporcionada; el desequilibrio aparece en los rasgos de la cara, destacando en particular la nariz. Este específico detalle facial ha sido un clásico recurso en toda la historia de la caricatura, donde quizás la tremenda desproporción de este órgano se relaciona con la fealdad y, por ello, con una intencionalidad divertida.<sup>19</sup>

Sin embargo, al no conocer el significado exacto o la función de estas piezas tan antiguas, es muy atrevido valorar si este tipo de exageraciones tienen un sentido conceptual de carácter mágico o religioso. Su conjunto formal parece indicar que su propósito no es exclusivamente representacional y todo conduce a la deducción de un sesgo intencional, un guiño al espectador, un juego de contraste entre los rasgos adscritos más adecuadamente al canon y los especialmente resaltados.

## 2. Arte rupestre paleolítico. Penascosa.

La única referencia gráfica obtenida es este calco del Centro Nacional de Arte Rupestre, de Vila Nova de Foz Côa, proporcionado por los investigadores españoles Javier Angulo y Marcos García (2006).

En el portugués Vale Do Côa hay una impresionante zona de arte rupestre, quizás la mayor conocida al aire



**Ilustración 6.** Portugal, Penascosa. Petroglifo paleolítico. 8.000 a. C. Bóvido y humano. Calco. Centro Nacional de Arte Rupestre, Vila Nova de Foz Côa.

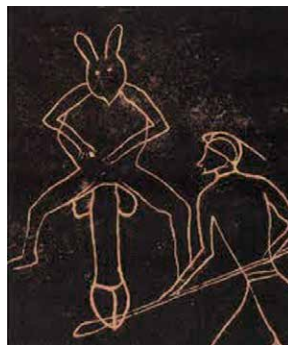
libre en el mundo. Descubierta en 1991, abarca una zona de unos veintiséis kilómetros con unos sesenta núcleos de rocas. La mayoría de sus más de veinticinco mil figuras, sobre todo zoomorfas, son del Paleolítico Superior aunque hay otras del Neolítico y de la Edad de Hierro.

La composición que se ofrece en estas figuras grabadas en piedra aparenta una representación de una escena de bestialismo, algo que resulta frecuente en el arte paleolítico. Sin embargo, hay una sorprendente variación que la conduce al posible ámbito humorístico: la figura del caprino ha sido realizada al menos ¡seis mil años antes! que la humana que presenta su miembro erecto atrás del animal. Es decir, no es muy arriesgado deducir que una imagen grabada varios milenios antes fue “intervenida” gráficamente de manera intencionada por alguien, también primitivo pero muy posterior, para “hacer una gracia”.

## 3. Arte rupestre del suroeste de Libia. Desierto del Sahara. Ti-n-Lalan, Fezzan.

En Messak, en la zona libia del desierto del Sahara, son conocidas las representaciones de hombres con cabeza de perro copulando con jirafas o con elefantes. Sería más que dudoso considerar estas imágenes eróticas o divertidas, con una óptica del siglo XXI, y bastante probable relacionarlas a rituales mágicos. Según Paolo Graziosi,

quien las estudió en 1937, dichas imágenes pertenecen a la primera época neolítica, entre 6000 y 3000 a. C.



**Ilustración 7.** Libia, Sahara. Ti-n-Lalan, Fezzan. Paleolítico. 4000-3000 a. C. Calco gráfico de petroglifo de personaje con cuerpo humano y cabeza de conejo.

El concreto pretroglifo de Ti-n-Lalan presentado aquí (ilustración 7) muestra un personaje con cuerpo humano dotado de un pene gigante y una cabeza de conejo. Llama la atención esta escena por sus características, a nuestros ojos, caricaturescas, pues exhibe a alguien con la parte inferior de su cuerpo con actitud y proporciones humanas y gigantescos atributos sexuales y una cabeza de un animal de largas orejas, seguramente un conejo. A pesar de que es difícil asegurar una interpretación unívoca del tema, el hecho de elegir una figura con una actitud propia de un humano y los rasgos de un conejo, animal conocido ancestralmente por su frenética actividad reproductora, permite aventurar una intencionalidad grotesca, dirigida a destacar una exagerada sexualidad con un tono burlesco.

Se debe tener en cuenta el hecho de que en tiempos remotos se han utilizado las representaciones de animales con cabezas de hombres y las de hombres con cabezas de animales con fines simbólicos religiosos, muy alejados de lo humorístico. Por sólo por citar algunos: los hombres peces de Sumeria, Horus el dios halcón, Anubis el dios chacal, La Esfinge en la mitología egipcia, y los leones con cabezas humanas de Persia.

Asimismo, está comprobado que la idea de representar a las personas con atributos de animales también es un recurso caricaturesco clásico en nuestra cultura, al menos desde los egipcios, de los que se conservan algunas decenas de piezas de clara atribución paródica. La metáfora es algo que acompaña a las manifestaciones del hombre en su relación con los demás de manera ancestral. Verbalmente estas identificaciones se han hecho siempre y es presumible que gráficamente también. El hombre con cabeza de animal o el animal con cabeza de hombre constituye un modo muy antiguo de representación.

#### 4. Cuenco con dibujo animado. Persia.



Ilustración 8. Persia. 3200 a. C. Cuenco de barro con secuencia de cabra en cinco momentos del salto. Museo Nacional de Teherán, Irán.

El cuenco establece un modo idéntico al de una tira de animación en los populares zootropos del siglo XIX: la cabra, dibujo a dibujo, brinca y alcanza las hojas de las ramas. Perfectamente se puede jugar a girar el objeto y obtener una impresión cinética en la que el animal salta y retorna a su lugar. El autor demuestra una intención obvia de juego con el espectador, en un gesto cómplice le plantea participar en el desarrollo temporal de lo que habitualmente es sólo decorativo y repetitivo. La excepcionalidad de esta novedosa propuesta humorística es evidente.<sup>20</sup>

#### 5. Detalle de la gran arpa de la tumba del rey de UR, Sumeria.



Ilustración 9. Sumeria, Ur. 2650-2550 a. C. Panel frontal de la gran arpa proveniente de la tumba del rey de Ur. Oro, plata, lapislázuli, concha, madera y betún. Detalle de héroe y dos toros. Mesopotamia. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Pensilvania, EUA.

Existe un arpa similar, en el British Museum, denominada "arpa de la reina de Pu-abi".

En el arte sumerio no es nada extraño ver la representación de animales con cara humana, pero siempre con afán de solemnidad; sin embargo, esto no ocurre en la pieza de la ilustración 9. Todo en esta famosa lira sumeria tiene un sentido festivo. El panel frontal está dividido en cuatro escenas que se ofrecen en vertical. La seleccionada en la parte superior presenta un personaje heroico flanqueado por dos toros con cabezas humanas. Probablemente se trata de Gilgamesh, el señor de los animales.

Las formas y expresiones de las tres caras, similares en todo, son desenfadadas y eluden cualquier hieratismo o solemnidad, expresan afabilidad e invitan a una clara complicidad con el espectador. Por la disposición de las figuras se puede deducir la escena de un abrazo humano a dos amigos. Las actitudes de las manos de los toros son amistosas y parecen abrazar amablemente la espalda del hombre. Las divertidas caras de los tres, con idénticos rasgos y barba, ofrecen la misma expresión ingenua.

En la imagen inferior siguiente, un perro transporta una mesa con alimentos para un banquete seguido de un león con una copa y una vasija para vino o cerveza; más abajo, un asno toca el arpa mientras el chacal toca el sistro; en la última, el hombre-escorpión camina solemne mientras detrás le sigue una gacela con copas llenas, de lo que, se supone, era parte del contenido de la vasija; es decir, se trata de la representación de un banquete servido por animales que sustituyen a los humanos.

Las viñetas inferiores no tienen la gravedad propia de un banquete funerario, que suponen algunas interpretaciones. Las figuras humanas con una cabeza grande respecto al cuerpo son habituales en el arte sumerio, y los animales realizando labores humanas, como se puede comprobar en este ejemplo, surgieron desde las culturas más antiguas como un recurso que parece ser utilizado tanto para el entretenimiento como para la sátira social.

#### 6. Retrato de Ati, la reina del Punt. Egipto, Imperio Nuevo.

Uno de los frisos egipcios más famosos es el que representa la mítica expedición que envió la faraona Hatshepsut, durante el Imperio Nuevo, al llamado país del Punt (la Etiopía o la Somalia o el Sudán actual). Este es sin duda uno de los hechos más sobresalientes de su reinado y las imágenes de su epopeya se exhiben en un extenso bajo-relieve, en un lugar destacado de su templo, en el Valle de los Reyes.

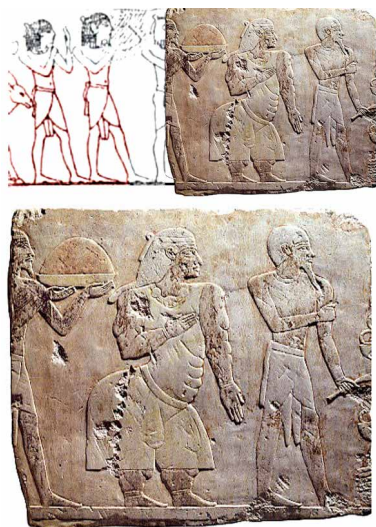


Ilustración 10. Egipto. *Deir el-Bahari*, Valle de los Reyes. Imperio Nuevo. 1465 a. C. Figura de la reina del país del Punt seguida de escolta con borrico. Friso en el Templo de Hatshepsut.

La figura de la reina Ati en este friso es muy particular: la estilización propia de los egipcios en sus representaciones desaparece y su figura ofrece de manera cruda sus rasgos de enana y un claro exceso de peso. Le precede su marido, el rey Parehu, y le sigue un diminuto burro que

tiene un expresivo texto de acompañamiento: “El burro al que le tocó cargar con la reina”. Pocas dudas se tiene de que esta imagen resultó divertida para los egipcios, no sólo por lo que se deduce de los comentarios del friso, sino porque la imagen se repitió una y otra vez en dibujos, con un estilo más grotesco (tipo caricatura), indudablemente basados en el original del templo de Hatshepsut.

Si bien, la idea visual que se tiene actualmente de Egipto suele ser solemne y seria, existen claros ejemplos de que el humor tenía muy buena salud entre ellos, así lo muestran diversas piezas que han sobrevivido y que se encuentran, incluso, en monumentos institucionales y tumbas, como es el caso de esta caricatura del Valle de los Reyes.

La mítica expedición al país llamado Punt fue enormemente popular y “mediática” en la era de Hatshepsut. De allí llegaban pieles, especias y multitud de apreciados bienes. Se dice, por cierto, que es el país del que proviene Bes, el dios egipcio del humor, que nunca tuvo templos pero fue venerado a través de estatuas, muy comunes en las casas egipcias, que representaban su aspecto bufonesco de enano barbado de pelo enmarañado. Los egipcios pensaban que cuando un bebé sonreía de forma inmotivada era porque Bes estaba presente a su lado haciéndole muecas.<sup>21</sup>

#### 7. Retrato de personaje sonriente.

Ostracón de *Deir el-Bahari*.

Datado en el Imperio Nuevo y hallado en *Deir el-Bahari*, Valle de los Reyes, este retrato informal ha sido aparentemente realizado con una intención caricaturesca, pues en el arte egipcio es inusual encontrar una cabeza sin afeitarse, con expresión sonriente y un cono encima con un loto. La barba desaliñada podría deberse a que el personaje representado guardara luto, pero la sonrisa no corresponde en un imaginario que se caracteriza por el extremo hieratismo. El cono con el loto parece un añadido posterior, para insistir quizás en lo ridículo.



Ilustración 11. Egipto. Ostracón de *Deir el-Bahari*. 1550-1069 a. C. Retrato de personaje masculino sonriente, sin afeitarse, con gorro y loto en la cabeza. Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College, Londres, GB.

Entre los años 1550 y 1080 a. C., correspondientes a las dinastías XVIII y XX del Imperio Nuevo, en los pueblos de *Deir el-Medina* y *Deir el-Bahari* se solían concentrar los artistas que trabajaban en las diversas tumbas de faraones y de grandes nobles egipcios, así como en templos. De ahí provienen multitud de dibujos y bocetos, planos y diseños de las construcciones. Habitualmente estos artesanos, en la zona de Tebas, utilizaban *ostraca* (pedazos de cerámica; *ostracón*, en singular) para dibujar o esbozar de manera informal en ratos de ocio. En las cuevas próximas al Valle de los Reyes, donde solían descansar de sus labores, se han encontrado centenares de piezas con este tono “no oficial” de los creadores de las pinturas y bajorrelieves.

#### 8. Vaso de los guerreros. Micenas.

Descubierta por Heinrich Schliemann en la Acrópolis de Micenas, esta famosa crátera representa a una serie de guerreros que marchan sobre un fondo plano, llevan consigo cascos, bolsas de raciones personales y escudos, y son despedidos por una mujer con la mano alzada. La crátera era un tipo de vaso que se utilizaba para mezclar el vino con agua, algo habitual en toda Grecia clásica.



**Ilustración 12.** Micenas. Vaso de los guerreros. 1150 a. C. Edad de Bronce. Marcha de guerreros a los que despide una mujer. Museo Nacional de Arqueología. Atenas, Grecia.

Esta pieza es muy conocida, se considera la más antigua representación de personas en las primitivas culturas helenas. La realización del dibujo es absolutamente la de un experto, con trazos lineales sin complicaciones, uniformes, de un tirón, sin dudas ni variaciones en toda la serie de figuras. Las formas de todos los soldados, así como las de la mujer que les despide con la mano alzada, son claras, simples y seguras. Los cuerpos son proporcionados, con modulaciones en sus líneas, creados por alguien que ha observado la naturaleza y sus formas y sabe representarlás, en fin, que conoce el oficio. No hay diferencias en sus figuras que las individualicen y todas ofrecen en sus rostros de perfil un estilo muy caricaturesco. En este sentido, la representación es muy similar a los modos de representar de los libros cómicos infantiles de nuestra época, por cuanto los personajes aparecen de lado, con ojos resaltados, narices claras y especialmente exageradas, y barbillas hundidas. Estilísticamente hay un cierto seguimiento de las representaciones egipcias y minoicas, al combinar un predominante perfil con vistas centrales.

Lo que en esta pieza mueve a incluirla en los parámetros humorísticos es el desenfado de su realización, alejada de cualquier hieratismo, realismo o dramatismo. La realización sencilla y de aire ingenuo, así como el realce de las narices, se ajusta a los cánones contemporáneos de un dibujo intencionadamente divertido.

Su esquematismo entronca con el planteamiento estético de otros vasos –también populares– de aquella época, con formas que buscan más la coherente integración formal en la decoración, que el realismo representativo. Posterior a esa época se retornará a una decoración de flora y fauna típica de la civilización micénica. Es motivo de reflexión extender tales apreciaciones a estas cerámicas micénicas de la época, en particular las de temas decorativos de pulpos, donde los tentáculos les ofrecen un motivo formal extraordinario para desarrollar una figuración más abstracta alternando espacios positivos y negativos. Por tanto, este tipo de artesanía no se fija mucho en el realismo de sus elementos, sino en las formas y la adecuación estética al espacio donde lo dibuja. Los tentáculos se convertirán en líneas a contrastar con el fondo, a llenar con elegante dinamismo el espacio a decorar. Los artistas dejan fluir el pincel y crean una composición de acuerdo a su sentido lúdico. Las formas no reflejan en primer lugar lo que los ojos ven, sino que la propia realidad del soporte cerámico a cubrir se impone sobre el seguimiento de la figura a representar. Está claro que el artista que decora tiene en mente, más que la reproducción y correcta representación realista, el equilibrio formal de los elementos gráficos que va a incorporar a la pieza, los grafismos concretos y su relación entre ellos; en definitiva, el juego espacial y la diversión al componer figuras.

#### 9. León jugando al senet con antilope. Tebas Egipto.

En este papiro, proveniente de Tebas, un león juega al *senet* con un antilope mientras los demás animales de la escena le despojan de sus pertenencias. Se puede interpretar claramente como una crítica al faraón (el león) que acepta jugar con su presa (el antilope) mientras los demás animales se aprovechan de esa debilidad y le saquean sus bienes. Parece una manifiesta alusión a una actitud de pusilanimidad y pérdida de autoridad del gobernante. Se puede realizar esta relación metafórica de manera inmediata, como espectadores contemporáneos, porque es un recurso idéntico al que los cartonistas utilizan habitualmente hoy en día.

Nuevamente cabe destacar el ofrecimiento ancestral, clásico en el mundo humorístico, de una sátira gráfica donde los personajes aparecen representados por animales, con evidente simbolismo, para obtener una objetividad distanciadora con el tema. Han sido catalogadas decenas y decenas de piezas informales, papiros y *ostraca*, con figuras de animales realizando labores propias del hombre, evidentes parodias y formas a veces muy alejadas del tradicional hieratismo de su civilización. Así, lo que hoy





Ilustración 13. Tebas, Egipto. Imperio Nuevo. Dinastía XX. 1.100 a. C. Papiro. León jugando al *senet* con un antílope, mientras otros animales despojan el lugar. British Museum. Londres, GB.

es un recurso normal en el mundo de la animación cómica tiene orígenes remotos, y el universo de los animales humanizados es inequívoco territorio humorístico.

#### 10. Kylix ático con retrato de Esopo con un zorro. Grecia.

En este *kylix* o *clíca*, copa para vino con dos asas, de poca profundidad y amplia anchura sostenida sobre un pie, se representa la caricatura de Esopo con un zorro.



Ilustración 14. Grecia. Kylix ático. 470 a. C. Esopo con un zorro. Museos Vaticanos. Estado Vaticano, Roma.

Si la caricatura tiene unos pioneros, el simple nombre de Esopo evoca a los grandes iniciadores del humor. Alguien considerado el creador del concepto de fábula, ancestralmente popular mediante sus parodias de animales realizando acciones y conductas humanas es *per se* un fundamental personaje del mundo humorístico. No

necesita presentación quien ha utilizado el tema de las parodias de animales realizando conductas humanas (como Walt Disney, por citar un ejemplo), algo que ha recorrido todas las civilizaciones, desde los confines del planeta y tiempos inmemoriales, hasta hoy en día.

Aun cuando no está probada la existencia de Esopo, como persona real, su obra se data en torno al año 600 a. C. Heráclidas Póntico lo sitúa como natural de Tracia, esclavo primero y posteriormente liberto. Otros, como Fedro, lo consideran nacido en Frigia. Consta que sus fábulas se utilizaban como textos en las escuelas griegas. Platón cuenta que Sócrates lo recitaba de memoria.

Grecia, creadora de la comedia, ha dejado varios testimonios gráficos de humor en multitud de vasos y cráteras, como los famosos vasos de la Magna Grecia que reflejaban las llamadas comedias *fiáticas*, donde se halla todo un muestrario caricaturesco.

#### Conclusión.

##### El nacimiento de la caricatura como género

Al comienzo de este trabajo se mencionó la consideración de que los Carracci constituyen el punto de ignición de la historia de la caricatura. Una vez expuestos los anteriores argumentos, se concluye lo siguiente:

La caricatura es un género esencial dentro del humor gráfico dedicado expresamente al retrato burlesco. Asimismo, el término caricatura, en su acepción genérica, se utiliza para denominar cualquier dibujo divertido en muchos países del mundo.

La caricatura es un dibujo contraído, representación resumida, síntesis gráfica, imagen esquemática y visión mental que se identifica con nuestro modo de percibir y asimilar la visualización de la realidad.

La caricatura está dedicada a la di-versión, como imagen des-viada, dis-traída, alternativa grotesca, que ofrece al espectador otra manera de ver la realidad cotidiana.

La caricatura es una imagen intencionada que busca una interpretación lúdica y, por tanto, es precisamente elaborada con ese fin comunicador. Creada para ser observada y comprendida por los demás, la caricatura necesita un soporte adecuado de difusión.

La connotación es clave en la caricatura y el humor. Su existencia pertenece a la parte subjetiva de una comunicación, al contextualizar y dotar de un sentido concreto a la base denotativa.

Desde los remotos tiempos de las sociedades primitivas la caricatura y el humor gráfico han estado presentes jugando con formas y conceptos.

En definitiva, la caricatura es un concreto tipo de retrato al que la familia Carracci otorgó un nombre adecuado, que como género humorístico despegaría con su extensiva difusión a cargo de la prensa europea del siglo XIX, y cuyos orígenes dentro de las realizaciones gráficas de humor se hallan en la remota antigüedad de las sociedades humanas.

## Notas

<sup>1</sup> Estos autores, basándose en Wittkower y Bauer (1931), consideran que “es un hecho que el retrato caricaturesco no era conocido hasta finales del siglo XVI” (Gombrich y Kris, p. 316).

<sup>2</sup> Para Gombrich, la caricatura consigue expresar no la mera apariencia realista sino el *verdadero retrato*. “El resultado [...] es una semejanza incluso más auténtica que la mera imitación. Y la caricatura, ofreciendo más lo esencial, es más verdadera que la propia realidad” (1981, p. 209).

<sup>3</sup> La palabra *cartón* también tiene su historia: los dibujos que los artistas italianos usaban de preparación para sus obras pictóricas eran realizados sobre un soporte de cartón y se convirtieron en una denominación común para las piezas informales que no tenían un serio soporte de tabla, lienzo o muro. Son muy famosos los de Leonardo da Vinci, por ejemplo. Por otro lado, “*cartoon*” y “*toon*” son términos utilizados por el mundo anglosajón para la gráfica humorística. En el mundo profesional iberoamericano la denominación “cartón” se suele aplicar de manera más restrictiva, se utiliza para designar los dibujos destinados a ilustrar críticamente la actualidad política; o a los de opinión, diferenciándolos de los de humor más ligero.

<sup>4</sup> Ese reconocimiento de la intención en el retrato caricaturesco resulta tan eficaz para el espectador como odioso para el representado, quien, al descubrir la visión grotesca que le retrata, imputará el hecho a la maldad del artista o a una irritante torpeza que afecta negativamente su imagen.

<sup>5</sup> Se puede hallar esta distinción en la observación de Sandro Barros (2006) respecto al humor en el Quijote: “La risa quijotesca denota una intención autorial que aporta un pensamiento calificador sin abstenerse de su carácter entretenedor”.

<sup>6</sup> Robert de la Sizeranne, crítico de arte francés (citado en Medina, 1992), menciona tres tipos de caricatura: *Deformativa*, con exageración de rasgos y proporciones ridículas. *Caracterizante*, con rostro acompañado de una vestimenta de santo, revolucionario, criminal, etc., según su carácter. *Simbolista*, con personaje representado como objeto (una balanza, una espada, un termómetro) o como animal (tortuga, león, burro) por medio de algún detalle característico.

<sup>7</sup> Según Arnheim (1981, p. 76), “toda percepción es también pensamiento, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención”.

<sup>8</sup> “La visión no es un registro mecánico de elementos, sino la aprehensión de esquemas estructurales significativos” (Arnheim, 1981, p. 60).

<sup>9</sup> Ernst Kris (1964) señala la similitud de las caricaturas y los dibujos que realizan los niños en cuanto a la extrema simplificación y una ausencia de afán realista. Las sencillas líneas son claras convenciones simbólicas, fáciles de interpretar por entes primitivos que no comprenderían una representación compleja.

<sup>10</sup> La contextualización en el humor es un elemento clave, e imperativa su concreción, porque sólo de su establecimiento adecuado podrá surgir la transgresión o incorrección que conduzca a lo divertido, es decir, al propio humor. Ver Manuel Álvarez, 2009, pp. 102-116.

<sup>11</sup> En *La risa* Bergson plantea que “la risa no tiene mayor enemigo que la emoción [...] el humor se dirige a la inteligencia pura” (1973, p. 64). Destaca que el discurso humorístico no produce una intensificación emocional sino lo opuesto, pues reduce en enconamiento y carga afectiva; es decir, logra un distanciamiento.

<sup>12</sup> La imagen combina una cabeza de asno con el cuerpo de una mujer con piel de reptil y un brazo de bestia, una garra y una pazuña por patas, una cola de cabeza de dragón.

<sup>13</sup> Hogarth fue plagiado –*pirateado*– sin compasión. Acabó su vida desprestigiado a causa de sus profusas imitaciones y de las grandes enemistades que su ácida crítica le creó.

<sup>14</sup> Para Manuel Barrero “la caricatura alcanzó gran sofisticación a lo largo de los siglos [...], pero no adquirió desarrollo suficiente hasta que no se estandarizaron las labores de grabado e imprenta que permitieron hacer copias correctas de imágenes de este tipo” (2010, p. 17).

<sup>15</sup> Edmond Goblot (1929, p. 105) sitúa la connotación como la comprensión subjetiva y total de algo, y propone la connotación de los conceptos y la comprensión de las ideas.

<sup>16</sup> Para Pedro Barros (1994) las connotaciones de las piezas humorísticas se valen de muy diversos recursos: los del tono impostado, los gestos y trazos, las alusiones, las metáforas, las comparaciones hiperbólicas, las elipsis, las deformaciones, las ambigüedades, el doble sentido, las figuraciones, la ocasión y el momento social concreto, etcétera.

<sup>17</sup> Lévi-Strauss (1985, p. 41) ha explicado que cada cultura es un conjunto de sistemas simbólicos.

<sup>18</sup> Román Gubern apunta que el “sentido contextual” –como diría Umberto Eco– de una imagen, se refiere a las muy distintas condiciones que debe reunir. Una pictografía azteca será incomprendible para un europeo, tanto como un cuadro de Magritte para un aborigen australiano (Gubern, 1996, p. 25).

<sup>19</sup> Ver *Die karikatur, von Leonardo bis Picasso* de Werner Hofmann (citado en Vega, 2008).

<sup>20</sup> Fue descubierto en 1970 por un equipo italiano en el yacimiento arqueológico de Shahr-i Sokhta (“Ciudad quemada”), Irán. El investigador persa Mansur Sadjadi observó que existía una dinámica cinética. Hace pocos años se presentó una película documental sobre la pieza. En ella, investigadores iraníes apuntaban a una representación del ancestral Árbol de la Vida, tan popular entre los asirios de un milenio posterior a la datación del cuenco. Las representaciones de cabras son muy habituales en la cerámica de esa zona, incluso antes de la época del mismo. Ver <<http://shahin.aminus3.com/image/2011-04-13.html>>.

<sup>21</sup> Antonio Pérez Largacha –de la Universidad de Alcalá– señala que existe un grafito burlesco de la propia faraona Hatshepsut en las cercanías de su templo en la que se repite con gran similitud las maneras y formas del retrato de la reina del Punt, en clara parodia malintencionada. Ver <<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/his/02/05/0500.asp>>.

## Referencias

- Álvarez, M. (2009), *El diseño de lo incorrecto*, Buenos Aires, La Crujía.
- Angulo, J. y M. García (2006), “Diversidad y sentido de las representaciones masculinas fállicas paleolíticas de Europa Occidental”, *Actas Urológicas Españolas*, vol. 30, núm. 3, pp. 254-267.
- Arnheim, R. (1986), *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Arnheim, R. (1981), *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.
- Barrero, M. (2010), “Vigencia del humor gráfico en el siglo XXI. Modelo para la comprensión de un medio”, *Revista USP*, núm. 88, pp. 11-25.
- Barros, P. (1994), “La connotación contextual en el lenguaje humorístico”, S. Montesa y A. Garrido (eds.), *Actas del Segundo Congreso Nacional de la ASELE. Madrid, del 3 al 5 de diciembre de 1990*, Málaga, Centro Virtual Cervantes, pp. 255-265.
- Barros, S. R. (2006), “¿Humor o barroquismo incongruente? La risa como mecanismo consonante en

- Don Quijote”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 34, en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/humorqui.html>> [fecha de consulta: 2 de agosto de 2014].
- Bergson, H. (1973), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Austral.
- Bremmer, J. y H. Roodenburg, eds. (1999), *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur.
- Eco, U. (2000), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- Freud, S. (1978), “El chiste y su relación con lo inconsciente”, *Obras Completas de Sigmund Freud Tomo III, cuarta edición*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 1029-1167.
- Goblot, E. (1929), *Tratado de Lógica*, Madrid, Poblet.
- Gombrich, E. H. (1981), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gombrich, E. H. y E. Kris (1938), “The principles of Caricature”, *British Journal of Medical Psychology*, vol. 17, núm. 3-4, pp. 319-342.
- Gombrich, E. H., J. Hochberg y M. Black (2007), *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Gubern, R. (1987), *La mirada opulenta*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Gubern, R. (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
- Hofmann, W. (1982), *Die karikatur, von Leonardo bis Picasso*, Viena, Verlag Bruder Rosenbaum.
- Jung, C. G. (1974), *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar.
- Koestler, A. (1964), *The act of creation*, Londres, Hutchinson.
- Kris, E. (1964), *Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores*, Buenos Aires, Paidós.
- Leakey, R. y R. Lewin (1994), *Nuestros orígenes. En busca de lo que nos hace humanos*, Barcelona, Crítica.
- Levi-Strauss, C. (1985), *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona. Planeta-Agostini.
- Lorenz, K. (1993), *La ciencia natural del hombre*, Barcelona, Tusquets.
- Medina, L. E. (1992), *Comunicación, humor e imagen. Funciones didácticas del dibujo humorístico*, México, Trillas.
- Panofsky, E. (1998), *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial.
- Pérez. A. (s. f.), “Hatshepsut. Reina de Egipto. 1”, *Liceus. Portal de Humanidades*, en <<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/his/02/05/0500.asp>> [fecha de consulta: 2 de agosto de 2014].
- Vega, E. (2008), *Nariz. Narrativa gráfica*, Madrid, Escuela de Arte Número10.

Recibido: 1 de septiembre de 2014

Aceptado: 12 de enero de 2015

\*Autor: Manuel Álvarez Junco

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor titular en Máster de Diseño. Especialización Diseño gráfico de identidad visual y Humor gráfico. Departamento de Diseño e Imagen, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, España. <[bbaajun@ucm.es](mailto:bbaajun@ucm.es)>.

Libros más recientes:

Álvarez, M. (2009), *El diseño de lo incorrecto*, Buenos Aires, La Crujía.

Álvarez, M. (2011), *Los mupis de Junco*, Madrid, Ayuntamiento de Leganés.

Imagen de inicio:

Ilustración de Annibale Carraci. Detalle. Caricaturas, circa 1595, British Museum, Londres, GB.

Cómo citar este artículo:

Álvarez Junco, Manuel (2015), “La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 100-113, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## Reírse de uno y/o reírse de otros

La compleja relación (política) entre el humor étnico y la diversidad social



*Carmelo Moreno del Río\*/Universidad del País Vasco, campus Bizkaia, España*

**RESUMEN:** El humor étnico está asociado al nacimiento de los estados-nación modernos. La literatura sobre los estudios de humor no ofrece un consenso sobre su impacto real: benéfico o irritante; liberador de tabúes o legitimador de prácticas discriminatorias. En las sociedades democráticas, cada vez más plurales y diversas, el humor étnico puede funcionar para reafirmar discursos-humorísticos-de-grupo frente a otros grupos o, por el contrario, generar discursos intergrupales en los cuales el humor pueda servir como elemento de cohesión entre diferentes. Este texto analiza en qué medida la dialéctica “reírse de uno mismo” (gelotofilia) o “reírse de otros” (catagelasticismo) puede ayudarnos a ubicar este debate. Se argumenta que la diversidad social puede ser un factor para la diversión pero la diversidad produce distintos tipos de diversión. Algunos tipos de diversión pueden ser más aceptados socialmente que otros, según el contexto en que se desarrollen. La conclusión del texto explica que los mejores contextos humorísticos son aquellos que fomentan un aumento de las prácticas humorísticas en lugar de fomentar la censura. Sin embargo, para lograrlo, resulta crucial que los distintos grupos étnicos sean activos a la hora de producir humor, tengan una actitud autorreflexiva y usen el humor autocrítico para integrar su diversidad social.

**PALABRAS CLAVE:** humor étnico, diversidad política, gelotofilia, catagelasticismo, caricaturas Mahoma.

Make fun of oneself or make fun at expense of others.  
The complex (political) relation between ethnic humor and social diversity  
Pp. 114-129, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

**ABSTRACT:** Ethnic humor is associated with the emergence of modern nation-states. The literature on humor studies does not offer a consensus on their real impact: beneficial or irritant; releasing taboos or legitimating discriminant practices. In democratic societies, increasingly plural and diverse, ethnic humor can work to reaffirm group-humorous-discourses against others or, conversely, generate intergroup speeches in which humor can serve as a cohesive device between different people. This text analyzes how the dialect “making fun of oneself” (gelotophilia) vs. “making fun at expense of others” (catagelisticism) can help us to locate this debate. It has been argued that social diversity may be an influencing factor for fun, but diversity produces different types of fun. Some may be more socially accepted than others, depending on the context in which they are happening. The conclusion of the text explains that the better humoristic contexts are those which foster a raise of humorous practices instead of fostering its censorship. Nevertheless, in order to achieve this, it is crucial that different ethnic groups are active in producing humor, have a self-reflective attitude and use self-critical humor to integrate their social diversity.

**KEY WORDS:** ethnic humor, political diversity, gelotophilia, catagelisticism, Mohammed cartoons.

## Introducción

EL HUMOR ES un objeto de estudio sumamente escurridizo, muy difícil de definir y conceptualizar con una cierta precisión. En las distintas disciplinas científicas que estudian el humor en el ámbito académico internacional desde hace décadas, especialmente en ámbitos como la lingüística cognitiva (Attardo, 1994; Chiaro, 1992; Raskin, 1985; Ritchie, 2006), la sociología política (Berger, 1997; Billig, 2005; Davies, 1990; Kuipers, 2001; Lewis, 2006; Lockyer y Pickering, 2005) o la psicología (Martin, 1996, 1998; Ruch, 1996, 1998) no existe un consenso sobre cuál es la naturaleza del humor ni cuáles son sus mecanismos internos, individuales y sociales, que lo activan y lo desarrollan. El humor es como el fuego: una realidad fácil de visibilizar pero muy difícil de aprehender como tal. Por esta razón, en lugar de observar el humor como un objeto en sí mismo, la mayoría de los estudiosos prefieren analizar cuáles son las posibles causas que lo motivan, los contextos concretos en que se produce o sus posibles efectos inmediatos.

Una de las manifestaciones más habituales del humor es el llamado humor étnico, que se basa en la utilización de determinados grupos sociales como parte esencial del contenido. El concepto de humor étnico que es ampliamente reconocido académicamente a nivel internacional toma como referencia obligada la ingente obra escrita por Christie Davies, de la que destaca su trilogía compuesta por *Ethnic humor around the world: a comparative analysis* (1990); *Jokes and their relation to society* (1998) y *The mirth of nations* (2002). En estas tres obras analiza de forma teórica y con múltiples trabajos comparativos cuál es el origen histórico, las características básicas y la funcionalidad del llamado humor étnico. Señala que el humor étnico debe ser entendido en un sentido amplio y muy abierto, es decir, sería cualquier

práctica humorística que utiliza a un determinado colectivo social como objeto de comicidad (sea ésta una etnia o una minoría nacional, pero también cabe extenderlo a cualquier grupo cultural, grupo profesional corporativo, como el caso de los abogados o los políticos, comunidades religiosas, o incluso el humor sobre cuestiones de género, entre otros, en la medida que este tipo de humor funciona con las mismas claves, con similares estructuras y con equivalente operatividad en todos ellos. La tesis central de Davies es que el humor étnico es ambiguo, no tiene intereses políticos y simplemente sirve como termómetro para comprobar qué valores son centrales y qué valores son periféricos, los cuales pueden ser proyectados a través de grupos sociales como blanco de experiencias cómicas. Otros autores han explorado el humor étnico mediante el estudio de distintas dimensiones, como son la apreciación del humor o los posibles efectos sociopolíticos (Dundes, 1987, Lewis, 2006; Lockyer y Pickering, 2005; Rappoport, 2005; Ruch y otros, 1991; Ruch y Forabosco, 1996; Ziv, 1988). Todos ellos tienen diferentes aproximaciones al fenómeno del humor étnico y a sus complejas implicaciones e impacto político, como quedó de manifiesto en el debate monográfico publicado en *International Journal of Humor Research* dedicado a la polémica sobre la publicación de las caricaturas de Mahoma, que luego analizaremos en este trabajo. La mayor parte de las referencias citadas aquí responden a muchas de las reflexiones teóricas y prácticas sobre el humor étnico derivadas de los resultados del trabajo de éstos y otros autores.

Lo primero que cabe destacar del humor étnico es la amplitud del fenómeno, que además ha ido creciendo a lo largo del tiempo en la medida que las posibilidades técnicas y las condiciones políticas democráticas han facilitado su despliegue. El humor étnico abarca actualmente formas muy variadas: las clásicas representaciones teatrales (Koestler, 2002), los carnavales (Bakhtin,

1982, 1984), los juegos de palabras (Speier, 1998; Redfern, 2002), el humor gráfico (Waterhouse, 1996; Peñamarín, 1997, 2002), los chistes (Albrecht, 1999; Benton, 1988; Cotterill, 1996; Davies, 1988, 1990, 2002; Wilson, 1979), el humor oral en la calle (Alexander, 1996; Armistead y Zulaika, 2005), el humor crítico de los antiguos libelos y los modernos fanzines (Caron, 2002), la comedia televisiva moderna (Cardiff, 1988, Chester, 1986, Davies, 1996; Pye, 2006), la información política de los medios de comunicación de masas en clave de humor (Jenkins, 1994; Rodríguez, 2003; Gray, 2004), las páginas web de humor étnico de todo tipo (Billig, 2001a; Friedler, 2002) y, últimamente, el humor producido por los políticos y los creadores de opinión (Billig, 2005). A la vista de esta proliferación progresiva de formatos y de estilos, no es extraño que la impresión generalizada existente entre la mayoría de los analistas y del público en general sea pensar que el humor étnico ha evolucionado históricamente hacia una mayor pluralidad en consonancia con la propia estructura política liberal democrática. Sin embargo, esto no es tan lineal. Como explica Christie Davies, el humor étnico es un producto de la modernidad (Davies, 1998, pp. 11-25). Surge en los albores, especialmente violentos, en los que empezaron a fraguarse las sociedades y los estados-nación modernos. En ese preciso contexto de guerras de religión, enfrentamientos civiles y luchas nacionales del siglo XVII, no son de extrañar las reflexiones del primer gran teórico moderno del humor, Thomas Hobbes, quien consideraba conveniente limitar la utilización del humor étnico por sus connotaciones especialmente guerreras y belicosas. A su juicio, el humor constituía un peligro en la medida que era un ejercicio de afirmación de la supuesta "superioridad" de los que ríen sobre los que padecen la burla (Hobbes, 2009 [1651], pp. 58-59). Tendremos que esperar hasta el periodo ilustrado-liberal-burgués de los siglos XVIII y XIX para ver un cambio radical de perspectiva y un reconocimiento más positivo en el uso del humor étnico entre las clases sociales más cultivadas y educadas, ampliación que en todo el siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI ha supuesto la definitiva eclosión masiva del humor, extendiéndose de manera generalizada su uso y disfrute a todas las clases y grupos sociales. Podría decirse que en la actualidad vivimos un momento en el que el humor étnico ha llegado incluso a mezclarse de forma intrincada con otros géneros comunicativos, como el informativo, dando lugar a formatos que mezclan información social y política en estructuras cómicas, especialmente en los medios de comunicación de masas. En el ámbito de habla hispana, tal vez algunos de los mejores ejemplos son el programa de humor étnico-político de Peter Capusotto en Argentina (Carbone y Muraca, 2010) o el programa de sátira *El intermedio* en España (Valhondo, 2008): exitosos programas de entretenimiento que informan sobre asuntos relevantes de la cultura social y política del país de una manera crítica, burlesca y amena.

Desde un punto de vista sociohistórico, esta ampliación democrática en el uso y disfrute social del humor étnico ha sido posible por el peso relativamente creciente de las llamadas clases medias, numéricamente mayoritarias y –lo que es más importante– *homogéneas* en términos económicos y de estilos de vida nacionales (Ziv, 1988). Se supone que una clase media homogénea en una sociedad, entre otras cosas, se distingue porque comparte ciertos códigos y ciertos gustos sobre las cosas que le hacen gracia (Kuipers, 2001). Sin embargo, una mirada crítica a esta evolución permitiría matizar esta afirmación tan entusiasta, que en cierta medida podría estar ocultando, como sostenía Michel Foucault, la compleja relación de poder que el humor étnico guardaría con la política y la formación de los "regímenes de verdad" (Foucault, 1980; Baym y Jones, 2012, p. 5). Dada la actual configuración de las sociedades como multiculturales, multilingües y con un aumento creciente de las desigualdades sociales, está claro que el concepto de diversidad social ha ido adquiriendo una mayor relevancia y este hecho, de alguna manera, desafía los tradicionales patrones igualitaristas de las sociedades ilustrado-liberal-burguesas. Cabe preguntarse, en este nuevo contexto, cuáles son y cuáles pueden ser las características del humor étnico.

El contenido de este texto analiza cuatro cuestiones entrelazadas entre sí pero distintas que gravitan sobre esta compleja relación (política) entre el humor étnico y la diversidad en las sociedades modernas. La primera cuestión tiene que ver con las características y las condiciones de posibilidad que necesita el humor étnico en las sociedades donde la diversidad social y cultural es creciente. La segunda cuestión tiene que ver con el carácter ideológico, más conservador o más progresista, que tiene el humor étnico en nuestras sociedades y cómo esto afecta a las posibilidades de cambio social. La tercera cuestión tiene que ver con los posibles efectos sociales –benéficos, maléficos, neutros– del humor étnico en dichas sociedades. Finalmente, la cuarta cuestión se refiere al papel futuro que puede jugar el humor étnico en nuestras sociedades.

### Humor político y homogeneidad social

Tradicionalmente se ha considerado que las prácticas de humor triunfaban socialmente en la medida que utilizaban ingredientes cognitivos y emocionales que los individuos de esa sociedad eran capaces de descifrar, apreciar y finalmente gozar. Como señala Schutz, la mayoría de la gente, cuando piensa en el humor étnico de su sociedad, generalmente lo hace para hablar únicamente de aquello que le hace sonreír o cree que hace sonreír a su grupo social de referencia (Schutz, 1989, p. 167), al mismo tiempo que desprecia o ignora aquello que, de forma consciente o inconsciente, no le hace gracia, con el argumento *social* de que *eso no nos hace gracia*. En cuanto actividad social compartida, el humor étnico exitoso

generalmente tiene que ver con la existencia de una determinada comunidad social y/o política, dotada de una serie de características comunes, tales como hábitos culturales, registros lingüísticos, estilos de vida o referencias simbólicas, que dan cohesión y unidad a ese grupo (Davies, 1982). Parecería que sin ese ingrediente de una cierta homogeneidad social entre personas que sonríen, la existencia legítima de este tipo de humor étnico como práctica social sería muy complicada.

De hecho, la estructura de humor étnico que existe actualmente en las sociedades modernas ha ido evolucionando para adaptarse a este requerimiento de creación de una cierta conciencia cómica a nivel nacional. Gracias al poderoso efecto de los medios de comunicación, el humor que actualmente se desarrolla y se consume en nuestras sociedades es un humor que se mueve en espacios cada vez más institucionalizados, dotados de parrillas estandarizadas en las que el humor se organiza de forma seriada, minimizando la originalidad de los contenidos, que se somete a un proceso de formalización (Baym y Jones, 2013). Siguiendo la clasificación que realiza Michael Mulkay, quien distingue cuatro estructuras espaciales de humor en función de su grado de formalización (humor ceremonial, humor jerarquizado, humor flexible y humor informal-subversivo), el humor étnico que se consume en nuestras sociedades es sobre todo un humor que fomenta estructuras de humor ceremonial y jerarquizado en detrimento de otras estructuras de humor flexible y más informal (Mulkay, 1988). De esta forma, las posibilidades de control y disciplina de los contenidos humorísticos en los medios de comunicación es mucho más fácil, para así armonizar los gustos y las preferencias de una sociedad. Incluso en un lugar como Internet, que es aparentemente expansivo en su estructura y permite en teoría experimentar estructuras de humor más flexible e informal, la existencia de puntos-red y de ciertas páginas de referencia que sirven para la conectividad y la reducción de la complejidad (Hindman, 2008) estaría provocando que el humor étnico que se realiza en este medio se esté canalizando de forma progresiva, y se prevé una tendencia creciente en el futuro, hacia un número de enlaces jerarquizado similar a la estructura del resto de los medios de comunicación de masas (Kuipers, 2005).

La fuerza de los argumentos anteriores plantea la duda de si efectivamente sólo será viable y aceptable socialmente el humor étnico en aquellas sociedades donde el grado de homogeneidad cultural, de valores compartidos, de referencias simbólicas y de estilos de vida sea más bien alto. ¿Existen las condiciones apropiadas para el florecimiento exitoso y socialmente legítimo del humor étnico en aquellas comunidades atravesadas por algún tipo de diversidad estructural, sea de tipo lingüístico, cultural, religioso o político? ¿No es posible, bajo ciertas condiciones, la existencia de un tipo de humor étnico transcultural, de carácter universal, concebido más allá de las diferencias entre las distintas comunidades sociales?

Si la homogeneidad social en sentido amplio es un requisito cada vez más exigente y en la práctica cada vez más escaso, la respuesta sobre la compatibilidad práctica entre diversidad social y humor étnico debiera ser más bien negativa. Sin embargo, lo que observamos en la práctica es que el humor étnico y la diversidad sí ofrecen diversas opciones para su conciliación. Debemos, por tanto, explorar hasta qué punto el vínculo entre diversidad social y humor étnico es mucho más complejo de lo que pudiera parecer inicialmente.

En toda práctica de humor con contenidos sociales y políticos –por ejemplo, un chiste étnico o una broma pública sobre un determinado colectivo– los destinatarios de estas prácticas suelen ser de dos tipos: por un lado están aquellos a quienes se invita a que se rían, por otro lado están aquellos que van a ser el blanco de las prácticas humorísticas (Davies, 2011). Generalmente, los primeros pertenecen al grupo social que utiliza el humor étnico para reafirmar de alguna manera su posición mayoritaria en la sociedad, puesto que la sonrisa que logran a través de estas prácticas humorísticas sirve para defender ciertos valores dentro de la comunidad. Los segundos, en teoría, son aquellos que de alguna manera “sufren” en mayor o menor medida las consecuencias de la utilización de ese tipo de humor, que supuestamente demuestra su posición estructural inferior dentro de una comunidad determinada. Según algunos autores, esta diferencia entre colectivos demostraría que el humor, en cierto modo, es una construcción social elaborada con una finalidad política más o menos evidente, más o menos implícita, esto es, como un arma de carácter restrictivo que sirve para crear climas atmosféricos basados en la fabricación de un algo/alguien motivo de burla y de ridiculización (Billig, 2001a, 2001b, 2005; Dundes, 1987; Dundes y Hauschild, 1988; Ellis, 1996; Ford, 2000; Holmes, 2000; Lewis, 1997a, 2006; Paton y Powell, 1988; Paton, Powell y Wagg, 1996; Willis, 2003). No olvidemos que Jean-Paul Sartre en su célebre ensayo *Retrato de un Antisemita* señalaba que este tipo de personas, los antisemitas, en contra de lo que suele decirse, pueden definirse como personas con una gran capacidad para conectar de manera integral el odio étnico nacional con un cierto sentido del humor (Sartre, 1948). Visto así, el problema del humor étnico podría estar en su capacidad sociopolítica para segmentar pautas, fijar estereotipos y jerarquizar grupos a través de diferentes prácticas humorísticas, con lo que se estaría configurando un determinado orden político que distingue lo que es risible de lo que es tabú (Boskin, 1990). En suma, el humor étnico no sería igual para todo el mundo.

Los trabajos de uno de los mayores estudiosos empíricos del humor étnico a nivel mundial, Christie Davies, están orientados a cuestionar esta visión del humor étnico con fines políticos. A su juicio, los grupos sociales que son el blanco de las prácticas humorísticas en la mayoría de las sociedades pueden serlo por dos motivos. Por un lado están aquellos grupos que representan una posición

crónicamente inferior en la sociedad; en estos casos, como sucede por ejemplo con el caso de los políticos, el humor se usa para ridiculizar una determinada conducta. Por otro lado están los grupos que representan una posición sospechosa de poner en riesgo el orden social y el imaginario colectivo de una comunidad; en estos casos, como sucede por ejemplo con los chistes de abogados o de gente astuta, el humor se usa para insinuar sospechas sobre un determinado colectivo con el objetivo de neutralizar su potencial peligrosidad política (Davies, 1990, 2002). Según Davies, lo relevante es saber hasta qué punto esta diferencia entre destinatarios del humor que sonríen y destinatarios que son víctimas del humor étnico funciona en la práctica como un planteamiento rígido que hace de la diversidad social una lucha entre grupos o, por el contrario, como demuestran sus estudios, esta diferencia entre sujetos funciona como un simple marco flexible que hace de la diversidad un complejo intercambio de papeles entre sujetos diversos que *juegan cómicamente* con la diversidad para acabar superándola. Davies analiza múltiples casos de humor étnico de distintas minorías étnicas en distintos países (chistes de polacos, escoceses e irlandeses en varios países; pastusos y paisas en Colombia; catalanes y andaluces en España; fineses y noruegos en Suecia; pontianos y armenios en Grecia, entre otros) y, sin duda, uno de los ejemplos más conocidos para analizar la relación entre el humor étnico y la diversidad social es el caso del humor judío (Davies, 2002).

Como es sabido, históricamente el pueblo judío ha sido el “grupo de la sospecha” que ha padecido todo tipo de prácticas humorísticas en casi todas las sociedades modernas, fruto de su connotación como “grupo étnico-nacional desterritorializado” que desafiaba, a través de su diversidad cultural radical, el carácter territorial del resto de los grupos nacionales modernos. Sin embargo, la “paradoja” (Fry, 1987) de esta situación es que la inmensa mayoría del *humor judío* que se ha realizado en las sociedades modernas, para satisfacción de judíos y no judíos, es un humor que está *hecho por los propios judíos* y que se basa de modo central en destacar las incongruencias, las incoherencias, las debilidades y las miserias de cualquier judío en esas sociedades (Apte, 1987; Bell, 1992; Cohen, 1987; Davies, 1990, 2002; Fuchs, 1987; Grotjahn, 1987; Hazlitt, 2002; Howe, 1987; Rappoport, 2005; Zandberg, 2006; Ziv, 1998). Este dato, lejos de ser entendido como un acto de masoquismo colectivo, ha sido considerado como un poderoso ejercicio de autoironía y autocrítica humorística que permite despertar cierto grado de empatía en el *otro diverso*, el cual, en cierto modo, puede ser capaz de traspasar, a través del humor, la barrera de su propio grupo de referencia, identificarse con el otro y capitalizar así el efecto potencial del humor étnico en beneficio propio y ajeno (Zizek, 1989, pp. 97-98). El hecho de que el pueblo judío haya sido el principal sujeto productor de humor de contenido *aparentemente* crítico con los judíos –en el fondo, crítico también contra una cierta imagen

estereotipada del ser humano en su conjunto– ha facilitado, sin duda, canalizar la energía de ese tipo de humor, elevar su respetabilidad social y reconducir la original diversidad cultural entre judíos y no judíos a una relación de mayor convergencia con el resto de grupos sociales con quienes conviven dentro de una comunidad.

El ejemplo del humor étnico judío y de los otros ejemplos mencionados por Davies demuestra que, en aquellas sociedades marcadas por la diversidad étnica, lingüística, religiosa o cultural donde las prácticas de humor étnico pudieran tener connotaciones políticas, las condiciones de posibilidad de este tipo de humor están directamente relacionadas con la *distancia* que existe entre los emisores y los destinatarios de este tipo de humor. Desde el punto de vista teórico, existen tres escenarios posibles para medir la distancia entre el humor étnico y la cuestión de la diversidad social: siguiendo los conceptos elaborados por Willibald Ruch y su equipo de investigación, serían el escenario de la gelotofilia, el escenario del catagelasticismo y el escenario de la gelotofobia (Ruch, 2009). El escenario de la gelotofilia (“placer de reírse de uno mismo”) consiste en el placer que se produce cuando la distancia entre el emisor y el destinatario se reduce a la mínima expresión porque el tipo de humor étnico está basado en la realización de ejercicios de autoparodia, de autocrítica. Por su parte, el escenario del catagelasticismo (“placer de reírse de los demás”) consiste en el placer que se produce cuando el emisor establece una distancia rígida con el destinatario, que se convierte en el blanco de todo tipo de prácticas humorísticas para satisfacción de aquellos que establecen una cierta distancia con el blanco de dichas prácticas. Finalmente, el escenario de la gelotofobia (“miedo a que se rían de uno”) consiste en el temor que se produce cuando el destinatario siente aversión a ser el blanco de las prácticas humorísticas y las risas por parte del emisor, razón por la que establece una cierta distancia con el emisor y con el objeto, esto es, con el humor en sí mismo. Obviamente, como demuestra el ejemplo del pueblo judío y del resto de minorías étnicas analizadas por Davies en sus trabajos, el escenario de la gelotofilia representa el modelo ideal que permite una compatibilidad armoniosa entre las prácticas de humor étnico y una realidad social diversa que busca la convergencia: es el escenario perfecto en el que el humor étnico consiste básicamente en reírse de uno mismo, de las incongruencias y limitaciones respecto de los demás. No obstante, como vamos a ver ahora, los escenarios del catagelasticismo y la gelotofobia también están presentes en las sociedades modernas, y ello nos conduce a nuevos retos en el análisis del humor étnico y de la diversidad.

#### Humor político: conservador o progresista

La cuestión que vamos a plantear en este apartado tiene que ver con el carácter conservador o progresista de las prácticas de humor étnico. Anteriormente hemos



señalado que aquellas sociedades en las que de alguna manera el escenario gelotofílico, basado en el “placer de reírse de uno mismo”, individual y colectivamente, se convierte en el patrón dominante de las formas de hacer humor, es más probable que las diferencias entre los colectivos sociales no sean obstáculos para el desarrollo de procesos simbólicos de una mayor cohesión social. Sin embargo, respecto a aquellas sociedades que están dominadas de alguna manera por una radical pluralidad de valores, donde conviven grupos sociales que tienen diferencias sustanciales sobre ideas, actitudes e incluso sobre el propio valor del humor, la duda está en saber si los escenarios del catagelastismo (“el placer de reírse de los demás”) y de la gelotofobia (“el miedo a que se rían de uno”) aparecerán como las opciones más probables para el desarrollo del humor étnico, con lo que el *distanciamiento* entre los miembros de las distintas comunidades será mayor y, por tanto, el papel del humor étnico será también políticamente más cuestionado. Dicho de otra manera, cabe preguntarse en qué medida el humor étnico en sociedades de gran diversidad cultural tiene o no capacidad transformadora para favorecer cambios políticos que, a su vez, transformen el “placer de reírse de los demás” y el “miedo a que se rían de uno” en situaciones de diversidad social gelotofílica (Wilson, 1990).

Históricamente se ha considerado que el humor está asociado, en cierta medida, a personas y grupos sociales que plantean ideas progresistas, incluso subversivas. Esto, bajo la presunción de que las personas con tal ideología política son más propensas a realizar y aceptar prácticas humorísticas corrosivas, perversas o críticas hacia las normas sociales tradicionales, con el fin de promover ciertos cambios sociales que puedan mejorar las condiciones de vida democrática de las personas (Dagnes, 2012; García Agustín, 2003; Kercher, 2006). Siguiendo con esta misma idea, aquellas personas o grupos sociales defensores de las llamadas ideologías del orden, es decir, ubicadas en el espectro ideológico más conservador, sean laicas o de origen religioso, serían más refractarias a la utilización y el disfrute de prácticas humorísticas porque suponen un contrasentido peligroso para el mantenimiento del orden y de los valores tradicionales (Saraglou, 2002). Esta idea, cultivada de forma romántica a partir de la experiencia de oposición en los países autoritarios y represivos, donde el humor étnico se asocia a cierta heroicidad en la lucha por las libertades públicas y los derechos civiles, parecería reafirmar una estrecha vinculación entre el uso del humor étnico y una cierta capacidad transformadora, mediante la perversión y la subversión, para favorecer el cambio político (Asa Berger, 1996, p. 27).

En las actuales sociedades democráticas consolidadas, donde las prácticas del humor étnico más perverso y subversivo conviven con el reconocimiento legal de la libertad de expresión, cabe plantearse hasta qué punto esta afirmación sobre el carácter transformador del

humor étnico sigue siendo cierta o se trata más bien de un mito. Como plantean algunos autores, habría que analizar hasta qué punto la tesis contraria es, de hecho, más acertada. Es decir, por un lado habría que analizar si el humor étnico no es, en sí mismo, una práctica básicamente conservadora (Wilson, 1979, p. 230) que busca a través del humor una reafirmación estética y una aceptación del *statu quo* social y político, donde la libertad de expresión, con todas sus incongruencias e imperfecciones, constituye uno de sus pilares esenciales. Por otro lado, habría que ver si los planteamientos conservadores (“conservar los valores de la democracia liberal”) no son al final quienes más extensivamente están difundiendo y promoviendo la utilización de prácticas humorísticas, apelando al carácter supuestamente lúdico, neutro y despolitizado de las mismas, como una forma para luchar contra el llamado multiculturalismo de lo políticamente correcto (Lewis, 1997b; Saper, 1985; Billig, 2005; Fairclough, 2003).

Un ejemplo significativo sobre el supuesto carácter conservador o progresista del humor étnico para favorecer o no cambios políticos que transformen el “placer de reírse de los demás” y el “miedo a que se rían de uno” se ha vivido recientemente a propósito de la polémica sobre las famosas caricaturas de Mahoma publicadas en el diario *Jyllands-Posten* de Dinamarca el 30 de septiembre de 2005, que ha tenido su continuidad tras los atentados contra los caricaturistas del semanario satírico *Charlie Hebdo* en enero de 2015 en París y el atentado contra el dibujante Lars Vilks en Copenhague en febrero de 2015. La publicación de las viñetas y el contexto social producido a su alrededor en todos estos casos –manifestaciones de ciertos colectivos musulmanes; llamamientos al boicot de productos daneses y franceses; quema de embajadas; amenazas y muerte a los autores de las caricaturas; víctimas mortales en enfrentamientos callejeros; peticiones de retirada pública y de censura por parte de algunas autoridades de países musulmanas– ha propiciado un interesante debate académico y político, teórico y práctico, sobre el papel del humor étnico en sociedades multiculturales como las nuestras, donde conviven distintas sensibilidades culturales y religiosas sobre el tratamiento de ciertos temas en clave humorística. En dicho debate, las posiciones y los argumentos se han polarizado en torno a dos grandes ejes temáticos. Por un lado, el planteamiento de aquellos centrados en criticar la censura sobre la publicación de las caricaturas de Mahoma y enfatizar el valor de la libertad de expresión para realizar cualquier práctica humorística, incluso en un asunto espinoso como es el tratamiento de la religión musulmana, porque estas prácticas –el derecho a la burla, la sátira, incluso la blasfemia– son consustanciales con el espíritu de nuestras sociedades liberales y democráticas (Davies, 2008; Dworkin, 2006; Oring, 2008; Raskin, 2008; Rope, 2015; Sánchez Ferlosio, 2006). Por otro lado, el planteamiento de aquellos centrados en exponer sus dudas sobre la validez de cierto tipo de humor étnico y

enfatar la conveniencia de poner algún tipo de límite o reflexión crítica cuando estas prácticas de humor puedan generar situaciones sociales especialmente conflictivas (Brooks, 2015; Camps, 2007; Kuipers, 2008; Lewis, 2008; Martin, 2008).

Irónicamente, podríamos decir que la posición de los primeros responde a una visión “antisubversiva” del humor étnico mientras que la posición de los segundos es más bien una visión “subversiva”. Quienes sostienen que el humor étnico es “antisubversivo” es porque creen que el humor es políticamente impotente y, en realidad, hay que defenderlo simplemente porque va en consonancia con la libertad de expresión, más allá de las opiniones, subversivas o no, que cada persona pueda desarrollar en el marco de esa libertad de expresión. En su opinión, una sociedad liberal democrática no puede establecer de forma preventiva contenidos que puedan ser considerados ofensivos, y mucho menos bajo el chantaje de la violencia y la intimidación. Por tanto, si una persona manifiesta sentirse ofendida por el humor étnico cabe preguntarse cuál es el supuesto daño físico o moral que esa práctica humorística puede causar. Para estos autores, el humor étnico no trata de *cambiar* la visión religiosa, social, moral o política de nada ni de nadie; simplemente aporta un punto de vista más para enriquecer el ámbito de la opinión y de la deliberación pública. Por tanto, la cuestión está más bien en saber hasta qué punto las personas *supuestamente gelotofóbicas* que se sienten ofendidas por ciertas prácticas humorísticas lo están, en realidad, no tanto por el humor en sí sino porque rechazan los valores de la libertad de expresión propios de una sociedad libre y democrática.

Quienes sostienen, por el contrario, que el humor étnico tiene un potencial de “subversión” reflexionan sobre la necesidad de considerar hasta qué punto el humor étnico es una herramienta que puede provocar *cambios* sociales importantes en la convivencia entre grupos sociales diversos que no aceptan una concepción occidental del humor étnico sin límites. Para estos autores, en una sociedad moderna hay contenidos que pueden ser considerados ofensivos, pueden producir un daño a individuos y colectivos. Por esta razón, cabe plantear ciertas restricciones basadas en la necesidad de apreciar el valor del respeto hacia *el otro*. Según esta concepción, el humor étnico puede influir y producir cambios no deseados en la imagen social y política de una comunidad. Por tanto, la cuestión estaría más bien en saber hasta qué punto sería conveniente que las actividades *supuestamente catagelásticas* que pueden ofender a otros, en la medida que dichas prácticas pueden alterar la convivencia social de una sociedad, debieran plantearse algún tipo de límite o de autocensura.

Desde un punto de vista pragmático, más allá de las deliberaciones teóricas presentadas, un asunto tan complejo como la publicación de las caricaturas de Mahoma podría y debería evaluarse en función del nivel real de

*supuesta gelotofobia* (“el miedo a que se rían de uno”) y de *supuesto catagelasticismo* (“el placer de reírse de los demás”) que ha producido.

Si entendemos la gelotofobia, en este caso, como el sentimiento de horror, de ofensa y de maltrato que pudieron sentir, no sólo pero sí de forma prioritaria, todos los miembros de la comunidad musulmana internacional, hasta el punto de manifestar una fobia al valor de la libertad de expresión para poder llevar a cabo este tipo de prácticas humorísticas, la respuesta sería más bien negativa. Aunque es verdad que muchos musulmanes han salido a la calle para protestar por la publicación de las viñetas, tanto en 2005 como en 2015, no podemos deducir que los ciudadanos supuestamente molestos por las viñetas estuvieran protestando realmente contra el derecho a la libertad de expresión de las sociedades democráticas. En 2005 algunas asociaciones especialmente críticas con la publicación de las viñetas presentaron una denuncia por difamación ante los tribunales daneses, pero la sentencia que finalmente desestimó dicha denuncia no generó la más mínima polémica. Por otro parte, sabemos que numerosos miembros de la comunidad musulmana, encabezados por figuras tan sintomáticas como Salman Rushdie (escritor de origen musulmán y víctima, a su vez, de una horrible campaña contra su persona por la publicación de la obra *Versos Satánicos* en 1988, considerados en su día una especie de ofensa cómica al Islam por parte de ciertos líderes musulmanes, cuyo eco amenazador se ha ido diluyendo con el tiempo sin desaparecer del todo), se han manifestado en defensa de la libertad de expresión y en contra de la autocensura, con lo que el argumento de la supuesta gelotofobia a nivel de toda la comunidad musulmana quedaría más bien deslegitimado. Apelar, por tanto, a argumentos que justificarían la necesidad de establecer “protecciones externas” y “limitaciones internas” (Kymlicka, 1995, p. 20) a la comunidad musulmana sobre el uso de ciertas prácticas humorísticas que pudieran suponer una burla, una crítica cómica o una parodia a sus creencias tradicionales hubiera parecido un ejercicio de paternalismo más ofensivo que las propias viñetas: no es casual que nadie lo haya propuesto seriamente.

Por otra parte, es interesante observar cómo algunos países musulmanes, entre los que destaca el caso de Irán, salieron a la opinión pública internacional no sólo para reivindicar la defensa de una mayor libertad de expresión en los países occidentales –en el fondo, una especie de reconocimiento implícito a la propia publicación de las viñetas de Mahoma– sino que incluso promovieron una iniciativa similar en su país, basada en la celebración de un concurso de caricaturas satíricas sobre el tema del Holocausto. ¿Un ejercicio de catagelasticismo (“el placer de reírse de los demás”) sobre un tema sensible? Podría ser pero lo cierto es que –y esto aquí es lo más importante– en el mundo democrático, acostumbrado cotidianamente a iniciativas catagelásticas similares a ésta, fue visto sin mayores alarmas. En muchas sociedades la noticia del

concurso de viñetas en Irán sobre el Holocausto judío fue difundida con total libertad, las imágenes pudieron ser vistas sin censura y, sin embargo, la noticia no dejó la mayor huella, tal vez por una razón de orden práctico: los duelos catagelásticos, aunque sea legítimo plantearlos, en la práctica son estériles y por ello mismo acaban no haciendo demasiada gracia. Cabría decir que, una vez descontada la polémica, las viñetas de Irán habrían producido el mismo escaso impacto social que las propias caricaturas de Mahoma.

### Humor político y los efectos sociales “neutros”

La tercera reflexión interesante que puede hacerse sobre el humor étnico es preguntarse sobre los posibles beneficios que éste pudiera tener en la salud de una determinada comunidad política, tanto individual como colectivamente. Como decíamos antes, en los orígenes convulsos de la sociedad moderna la teoría política analizó los asuntos políticos de una forma tan seria y solemne que el humor étnico fue visto con cierta sospecha malsana. A ello contribuyó sin duda la teoría de Thomas Hobbes cuando señalaba que el sentimiento de superioridad y la descarga de agresividad inherente a la risa era razón suficientemente negativa como para que dicha práctica fuera eliminada de la vida política. Hobbes introduce un componente de *temor sociológico* en su análisis del humor, de forma similar a otros elementos de la vida pública que él observa en su época, como las guerras de religión. Comparemos aquel periodo con el ejemplo que veíamos antes sobre la publicación de las famosas viñetas humorísticas del profeta Mahoma en los semanarios satíricos de Dinamarca y Francia. Para Hobbes está claro que, en momentos de tensión política y social como la que él vivió, la utilización del humor étnico no ayuda a la salud colectiva sino más bien a lo contrario.

Las reflexiones teóricas posteriores de autores como John Locke o Herbert Spencer, en un contexto de consagración definitiva de la sociedad burguesa-ilustrada-moderna, van a suponer la eliminación de las connotaciones sociológicas negativas sobre el humor y, por contraste, la reafirmación de los valores “terapéuticos” del mismo. El nuevo enfoque va a significar la entronización del análisis individualista del humor étnico que, salvo excepciones puntuales, se ha mantenido en vigor hasta la actualidad. John Locke introduce la llamada teoría de la incongruencia para estudiar el sentido del humor, especialmente en el análisis del ingenio y de los juegos de palabras, prácticas humorísticas típicas de su época. A su juicio, el humor étnico es una virtud terapéutica sana porque ayuda a los individuos a comprender y a disfrutar mejor de las imperfecciones de la vida pública sin caer en los vicios de una lógica filosófica rígida, incompatible con el mundo liberal burgués emergente, contradictorio, cambiante y en no pocas ocasiones generador de injusticias. Para Locke,

el humor étnico es un tipo de lenguaje que ayuda a llevar mejor, individual y socialmente, la compleja relación entre medios y fines, entre deseos y realizaciones políticas. En la misma dirección, visto desde esta perspectiva individualista liberal, para autores como Herbert Spencer o Sigmund Freud, el humor étnico es una buena herramienta que existe a disposición particular de las personas para liberar tensiones y favorecer su bienestar individual frente a los retos laborales y sociales que las personas tienen que soportar en la sociedad moderna.

Vistos los argumentos anteriores parecería que el debate sobre los efectos del humor en la salud individual y colectiva de nuestras sociedades es un tema aparentemente resuelto. Es evidente que en una sociedad preocupada por la salud como la moderna, las tentaciones de instrumentalizar el humor con fines terapéuticos son enormes y los defensores de esta opción se cuentan por mayoría, no sólo entre analistas médicos profesionales (Jáuregui y Fernández Solís, 2006; Robinson, 1991; Salameh y Fry, 2001, 2004; Seligman, 2002; Seligman y Csikszentmihalyi, 2000; Vera, Carbelo y Vecina, 2006) sino entre todo tipo de pedagogos de la risa colectiva que desbordan los medios de comunicación. No es difícil encontrar opiniones más o menos convencionales que consideran que el humor étnico entronca de forma directa con los valores liberales más básicos de libertad de opinión y son una muestra de la salubridad general de una sociedad democrática moderna.

En teoría, el escenario social de la gelotofilia (“el placer de reírse de uno mismo”) ofrece buenas razones para pensar que tiene efectos sociales beneficiosos, no sólo para las personas que realizan prácticas autohumorísticas sino también los ciudadanos que observan estas prácticas; es decir, parecería que dicho escenario, en líneas generales, es bueno para la convivencia social y para la cohesión social de sujetos diversos. Sin embargo, no son pocos también los autores que cuestionan directamente esta relación tan clara entre el humor y dichos efectos beneficiosos. En primer lugar, hay que decir que no está testada médicamente la correlación empírica directa y automática entre el uso del humor, la risa y la salud: no son pocos los casos en los que un uso excesivo de humor –incluso el uso de prácticas autohumorísticas– puede producir situaciones sociales de aislamiento o de falta de reconocimiento adecuado (Martin, 2001, 2002, 2004). En segundo lugar, la mayoría de los estudios que analizan los efectos supuestamente benéficos del humor étnico se centran habitualmente en estudiar los casos favorables pero no los casos de aquellas personas que habitualmente caen en el silencio ante aquello que aparece socialmente como risible, incluso ante la risa que no afecta directamente pero que en el fuero interno de dichas personas aparece como totalmente carente de humor (Kowalski, 2000, 2002, 2003, 2004). Si estas afirmaciones son especialmente ciertas en los casos aparentemente más claros de humor étnico, como sería el caso de la gelotofilia, ¿qué

podemos afirmar de los escenarios de gelotofobia (“el miedo a que se rían de uno”) o del catagelisticismo (“el placer de reírse de los demás”)¿ Son escenarios en los que los efectos maléficos producidos por el uso de estas prácticas humorísticas se incrementan?

Vamos a analizar dos ejemplos concretos que tal vez nos ayuden a encontrar una respuesta apropiada a esta pregunta. Son dos ejemplos, ciertamente nada gelotofílicos, que generaron en su momento una cierta polémica y un debate público sobre los efectos que ciertas prácticas humorísticas producen en una sociedad concreta. El primer ejemplo lo encontramos en España y se produjo el día 2 de julio de 1997 en la portada de un periódico en el País Vasco, el diario EGIN, de ideología nacionalista vasca radical. Exactamente un día después de que un funcionario español de prisiones, José Antonio Ortega Lara, tras haber permanecido 532 días secuestrado por la banda terrorista ETA en un zulo de menos de 3 metros y tras ser liberado por la Guardia Civil, los ciudadanos en el País Vasco pudieron leer a toda página el siguiente titular *supuestamente cómico* sobre el suceso: “Ortega vuelve a la cárcel”. El segundo ejemplo lo encontramos en Estados Unidos y se produjo el día 4 de abril de 2007 en un programa de la cadena de radio NBC-News-Radio, cuando un famoso periodista radiofónico de EEUU, Don Imus, utilizó una expresión humorística en su famoso programa *Imus in the morning* (concretamente, la expresión fue “*nappy-headed hos*”, que podría traducirse como “mujerzuelas de pelo rizado”, con evidente connotación racista y/o sexista) para referirse a la estética de las jugadoras de un equipo de baloncesto femenino, pertenecientes a la Universidad de Rutgers, compuesto por mujeres de raza negra, que ese día se habían proclamado campeonas de la liga universitaria del país.

En ambos ejemplos, más allá del sentido del humor que cada persona pueda tener respecto a cada uno de los casos, lo importante es reconocer que un cierto número de personas, tanto en el País Vasco como en Estados Unidos, sintió cierto placer catagelástico al leer/oir estas expresiones, un placer que tiene que ver no sólo con una cierta apreciación del ingenio mostrado para manejar el lenguaje –una de las razones que, según los teóricos, está en la raíz del humor– sino por el contenido de las propias expresiones, que condensaban ciertas imágenes y ciertos discursos con cierto arraigo en cada comunidad respectiva. Un placer cómico derivado de la capacidad para “reírse a costa de alguien”: en el primer caso, a costa de una persona que es convertida en representante de un grupo social –los funcionarios españoles defensores de un supuesto Estado carcelero y represor hacia el País Vasco–, una persona que había estado secuestrada durante más de un año y que, tras obtener la libertad, es víctima de un macabro juego de palabras con el término “cárcel” para hablar de su situación personal y profesional; en el segundo caso, a costa de un grupo de mujeres negras que, pese a su éxito profesional y el reconocimiento de su

trabajo, sufrieron el desprecio público de un periodista quien, aprovechando la estética del pelo de estas mujeres, se permitió hacer un juego de palabras que en el lenguaje del país tenía inequívocas connotaciones de desprecio no sólo sexista sino también racial.

En el contexto de una sociedad democrática liberal, preguntarse si estas dos prácticas humorísticas catagelásticas, basadas en una clara ridiculización de un *otro* social hacia el cual se establece una distancia insuperable, son prácticas maléficas que generan situaciones sociales de malestar irremediable entre sujetos diversos, es una cuestión peligrosamente equívoca. Los argumentos que establecen una correlación directa entre determinadas prácticas humorísticas catagelásticas de ética más bien dudosa y la existencia de un cierto malestar social corren dos tipos de riesgos, complementarios pero distintos entre sí. El primer riesgo está en afirmar que estas prácticas humorísticas, por sí mismas, crean malestar social por el simple hecho de ser enunciadas; si asumimos esta premisa, estaríamos aceptando la conveniencia de establecer una especie de censura legal previa de gran parte de la actividad humorística que se produce en nuestras sociedades, con lo que estaríamos creando un problema de cuestionamiento de la libertad de expresión que es sustancial a una sociedad democrática. El segundo riesgo está en afirmar que estas prácticas humorísticas, por sí mismas, crean malestar social con independencia del contexto social en el que se producen; si asumimos esta premisa, estaríamos ignorando cuáles son las condiciones sociales en las que se produce el humor étnico dentro de una comunidad determinada y estaríamos asumiendo implícitamente que el humor catagelástico es directamente responsable, y no un simple reflejo, de la red de relaciones sociales desiguales que existen en una sociedad.

La resolución *social y política* de los dos ejemplos anteriormente citados nos dan una cierta pista para evaluar cómo funcionan de forma práctica estas situaciones humorísticas en nuestras sociedades. Respecto al primer ejemplo, hay que recordar que la portada del diario vasco EGIN, más allá de las puntuales repulsas expresadas públicamente a título particular por ciertas personas y ciertos editoriales de algunos medios de comunicación, no padeció ningún tipo de censura ni legal ni moral en la sociedad vasca, ni tampoco produjo disculpa pública por parte del creador de esta práctica humorística ante la ausencia de presión social alguna. El contexto social y político en el que se publicó dicha portada, especialmente tenso en el País Vasco, no sólo en el mundo social de apoyo a ETA sino también en el conjunto de la sociedad vasca en general como consecuencia del incremento de la tensión violenta en esos mismos años, hizo que esta práctica humorística fuera socialmente *respetada* en el conjunto de la sociedad vasca. A diferencia del anterior, en el segundo ejemplo hay que recordar que las palabras del periodista Don Imus generaron en su país un espectacular debate público durante varios días, provocó la aparición de cierto

tipo de “censuras” (no legales pero sí éticas, sociales y, sobre todo, económicas, por parte de los patrocinadores contra la cadena de radio NBC-News-Radio), forzó la suspensión temporal del periodista de su puesto de trabajo y, a pesar de haber pedido disculpas en público por sus palabras, finalmente fue despedido formalmente después de décadas de vinculación profesional con la emisora. Las especiales condiciones sociales y políticas en que se produjo este asunto, incluida la dramatización en los medios de comunicación de todo el país a través de decenas de horas de emisión (Poniewozik, 2007), así como la fuerza socioeconómica de los grupos de presión que ganaron la batalla informativa a favor de cierta censura contra este tipo de lenguaje “políticamente no rentable”, hizo que esta práctica humorística fuera socialmente *despreciada* en la mayor parte de la opinión pública norteamericana.

A la vista de ambos ejemplos, parece difícil pensar en la posibilidad objetiva de medir cuál es el grado y el tipo de reacción social que puede provocar este tipo de humor catagelástico (“reírse a costa de otros”) en nuestras sociedades diversas. ¿Cuál de estos dos ejemplos anteriormente descritos representa una práctica humorística con mejores y/o peores consecuencias sociales para la convivencia entre sujetos diversos, la que es finalmente *respetada* o la que es finalmente *despreciada*? ¿Es bueno este tipo de humor por el hecho de ser *aceptado* socialmente y es malo cuando es *despreciado*? ¿Es bueno para quién y bajo qué circunstancias? ¿Es posible establecer condiciones internas para medir un *continuum* entre prácticas humorísticas realizadas “a costa de alguien” que sean mejores y/o peores que otras? ¿No es posible que este tipo de humor, que en muchas ocasiones deja en evidencia a sus propios autores, sea en algunos casos hasta benéfico, o tenga algún tipo de respuesta beneficiosa para la comunidad, en función de cuál sea la reacción de los distintos grupos sociales concernidos y la concepción final de la diversidad resultante en dicha sociedad? Las distintas modalidades de *tolerancia* que pueden llevarse a cabo en este tipo de situaciones multiculturales (Walzer, 1997) indican que, tal vez, la forma de argumentación más apropiada para resolver esta cuestión no sea la apelación normativa sobre la bondad o no de este tipo de humor sino más bien recurrir a una perspectiva pragmática, consistente en pensar que este tipo de humor de carácter catagelástico debería ser analizado de manera “neutra”, esto es, al margen de consideraciones éticas o de orden interno sobre la propia naturaleza del humor. La “neutralidad” del humor catagelástico nos obligaría a afirmar que no tenemos la capacidad para medir previamente la bondad o la maldad intrínseca de este tipo de humor. No puede ser considerado ni benéfico ni maléfico en sí mismo porque, al final, lo importante a la hora de evaluar estas prácticas humorísticas no está en el interior del humor étnico en sí sino en su contexto social. El contenido del humor étnico no prefigura de forma automática una respuesta concreta, porque las respuestas son *sociales* y se

construyen en función de las correlaciones de fuerzas políticas existentes en una sociedad, las cuales nos permiten detectar cuáles son las tensiones reales de los distintos actores en su lucha por fijar los límites sociales de ese tipo de humor étnico que pretende “reírse a costa de alguien”. Hablando rortyanamente, no es posible decir que la práctica de humor catagelástico, el “reírse a costa de otros”, sea buena o mala: podemos, como liberales irónicos con cierto sentido del humor, pensar que los actos de crueldad son lo peor que se puede hacer pero no hay ningún criterio teórico externo para determinarlo previamente (Rorty, 1989, p. 17). En definitiva, tratar de determinar qué prácticas humorísticas pueden ser *respetadas* o *despreciadas* es una cuestión más bien pragmática. No tiene nada que ver con cuestiones de ética abstracta sino más bien con cuestiones de utilidad y de adecuación al contexto, las cuales funcionan y son valoradas en cada comunidad de forma diferente en cada momento histórico y en cada circunstancia.

#### El papel del humor en las sociedades modernas

La última reflexión que cabe hacerse, como corolario final de las anteriores, involucra una pequeña evaluación sobre cuál es el papel real que el humor étnico tiene en nuestras sociedades modernas. Para ello, tal vez sea de interés rescatar dos teorías sugerentes que han tratado de explicar de forma sistemática el humor en nuestras sociedades: por un lado, la “teoría del ridículo” que aparece en *La risa* de Henri Bergson (1973 [1900]); por otro, la “teoría del secreto oculto” que aparece en *El Chiste y su relación con lo inconsciente* de Sigmund Freud (2000 [1905]). Ambas teorías, casi coetáneas, realizadas en un momento histórico especialmente convulso, la Europa de principios del siglo XX, a pesar de que cada una desarrolla ideas originales propias, dejan entrever un diagnóstico similar que hoy tiene plena vigencia: la tendencia hacia una creciente humorización de las sociedades modernas.

En el caso de Bergson, su teoría del humor entronca directamente con los debates filosóficos de su tiempo sobre el papel creativo y funcional del lenguaje frente a las incongruencias, las contradicciones y las tensiones propias de la modernidad. Para Bergson, el humor étnico es ante todo un acto social que tiene un gran valor funcional: la creación de sujetos/objetos ridículos para hacer frente a las situaciones contradictorias, absurdas y tensas de la vida moderna sirve como coartada para garantizar un cierto orden social (Billig, 2005, pp. 111-138). En el caso de Freud, su teoría del humor entronca directamente con su análisis psicoanalítico del hombre moderno que lucha por conciliar sus pulsiones íntimas y la realidad social en la que vive. Para Freud, el humor es ante todo una herramienta que tienen los individuos por mostrar y ocultar al mismo tiempo sus pasiones más ocultas, que son deseadas y reprimidas de manera simultánea; es decir, el humor

es un tipo de lenguaje que facilita mantener la existencia de los secretos como un elemento básico de todo orden social, secretos que no pueden mostrarse plenamente, ni siquiera para los propios individuos que los atesoran, pero que en realidad sólo tienen sentido si pueden mostrarse socialmente de alguna manera (Billig, 2005, pp. 139-172). El resultado final, tanto en el diagnóstico de Bergson como en Freud, parece indicar que nuestras sociedades estarían avanzando hacia un modelo de exceso de humorización en la medida que su objetivo último es la estabilidad y el mantenimiento del orden social y político.

A la vista de las discusiones teóricas que hemos comparado y los ejemplos que hemos empleado a lo largo de este trabajo, podría pensarse hasta qué punto la relación (política) entre el humor étnico y la diversidad social es mucho más ambivalente y reflexiva de lo que en un primer momento se deduce de la lectura excesivamente funcionalista de las tesis de Bergson y Freud. En nuestras sociedades democráticas podemos suponer que cuando un humorista toma la decisión de incluir a un grupo étnico o social como parte de una burla cómica implícitamente está asumiendo simultáneamente tres cosas. En primer lugar, asume que el lenguaje de lo políticamente correcto es una trampa de la que se puede escapar. En segundo lugar, asume que una mayoría de esa sociedad está dispuesta a reírse de un determinado grupo étnico o social minoritario sin sentir vergüenza por ello. Finalmente, en tercer lugar, asume que el mecanismo cómico funciona en la medida que la sociedad asume que ese grupo étnico objeto de la burla es capaz de una cierta autorreflexión crítica (Giddens, 1991), es decir, entiende que el lenguaje de la comicidad consiste en último término en *reírse de los estereotipos*, en jugar con ellos, *sin creérselos*. Si ese grupo étnico no sabe, no quiere y/o no puede descodificar la autorreflexividad crítica que estaría implícita en esa práctica de humor, entonces efectivamente hay un problema. Un problema, no del humor étnico como tal, sino un problema (político) en la propia sociedad, en su autopercepción exitosa como comunidad reflexiva.

¿Cuáles son las opciones que tiene una sociedad y todos aquellos individuos que no están satisfechos con el orden sociopolítico y el tipo de humor étnico propios de las sociedades liberales democráticas? Desde mi punto de vista, las opciones se resumen básicamente a dos. La primera consistiría en defender una opción social y política que reivindique una limitación lo más amplia posible de espacios y de prácticas de humorización sociopolítica con el objetivo de provocar una repolitización de la vida pública mediante una nueva ética que podríamos bautizar como *puritanismo progresista*. La segunda opción consistiría, por el contrario, en ampliar de manera incremental los espacios y las prácticas de humorización sociopolítica más allá de los actualmente existentes con el objetivo de provocar una especie de *politización del humor por saturación*.

Respecto a la primera opción, la idea de construir un nuevo *puritanismo progresista* sobre el uso del humor

étnico, en la que el humor cedería claramente terreno a una modalidad seria de entender la política y las relaciones entre grupos sociales diversos, hay que decir que los resultados han sido más bien modestos. Pensemos en el siguiente ejemplo, mediante la comparación de dos películas del mismo director con casi cincuenta años de diferencia. En la película de 2006 *Declaradme culpable (Find me guilty)*, el director Sidney Lumet cuenta la historia de un juicio a varios miembros de la mafia de Nueva York estructurada como un duelo entre varios actores en juego. Por un lado, el implacable fiscal, caracterizado como un ser colérico y dotado de poco sentido del humor, que obviamente busca que la justicia caiga sobre todos los miembros de la mafia sin piedad. Por otro lado, el abogado defensor, caracterizado como un tipo inteligente que defiende a un grupo de asesinos serios carentes también de sentido del humor pero que, repentinamente, descubre un aliado inesperado en un miembro *anormal* de la mafia, un tipo que resulta ser un bufón de poca monta a quienes el resto de mafiosos consideran un torpe y que, sin embargo, el abogado convierte en la pieza clave para introducir un ingrediente lúdico y gracioso en el juicio para mayor satisfacción del jurado. La figura del juez asiste expectante ante el duelo cada vez más surrealista y cómico que mantienen el fiscal y el abogado. El momento cumbre de la película se produce cuando el público empieza a troncharse de risa por la actitud cómica del mafioso bufón y el abogado defensor de los mafiosos afirma: “un acusado que es gracioso para el jurado es un acusado no culpable”. El abogado descubre que la batalla judicial puede ganarse en el momento que descubre que lo importante no es demostrar la inocencia de sus clientes sino demostrar que sus defensores no quieren reírse de nadie y que aquellas personas (léase, el fiscal) que aparezcan *demasiado serias* tienen todas las de perder frente a un jurado entusiasmado con el mafioso bufón lúcidamente lúdico. *Alea jacta est*. Al final, el *puritanismo progresista* del fiscal pierde el juicio ante un jurado rendido por las bufonadas perfectamente manipuladas por el abogado defensor. En suma, Sidney Lumet –el otrora optimista defensor de los jurados serios y cabales en su película de 1957 *Doce hombres sin piedad (Twelve angry men)*; eran otros tiempos– aporta una brillante reflexión sobre las perversiones cómicas que padecen los espectadores de nuestras sociedades y proporciona una mirada agria sobre la impotencia que implica tener una actitud *excesivamente seria* para convencer a los jurados-ciudadanos-espectadores sobre lo que verdaderamente está en juego en cada duelo. Como afirma el escritor David Foster Wallace, la omnipresencia del humor, basada en una mezcla de ironía paralizante y parodia solipsista, está llevando a los ciudadanos-espectadores actuales a una situación paradójica de reconfortante esterilidad, contra la cual la seriedad infantil es posiblemente la peor de las opciones (Wallace, 2001).

La segunda opción, la idea de *politizar el humor étnico hasta provocar una saturación*, lanzada por Judith Butler,

ha tenido algunos resultados; limitados, aunque no por ello menos interesantes (Butler, 2001, pp. 173-179). Uno de los ámbitos donde esta estrategia ha tenido eco ha sido en los estudios de género, donde se ha desarrollado un enorme bagaje teórico y práctico acerca de la utilización de este “humor étnico de caso” en sus múltiples variantes como un instrumento para luchar contra la perpetuación, en clave lúdica y aparentemente desenfadada, de una visión más bien conservadora de las relaciones sociales entre hombres y mujeres (Bubel y Spitz, 2006; Crawford, 2003; Herek, 2002; Jefferson, 2004; Justo Suárez, 2004; Pickering, 1994). Un ejemplo ilustrativo de esta tensión teórica acerca de esta cuestión es el debate que mantuvieron Christie Davies, por un lado, y Janet Bing y Dana Heller, por otro, acerca de cómo un subtipo concreto de este “humor étnico de caso” relativo a las mujeres, concretamente el humor lésbico, funciona en nuestras sociedades modernas.

Para Davies este tipo de humor, como cualquier otro, sea de componente sexual o de otro tipo, no busca la deshumanización del colectivo que es blanco de estas prácticas humorísticas porque, en realidad, los chistes sexistas no tienen impacto significativo sobre el mundo real. A su juicio, este humor “no es tendencioso sino ambiguo” (Davies, 2004a, p. 320), es decir, es tan neutro como cualquier otro porque la única manera de comprobar si efectivamente dichas prácticas humorísticas producen situaciones reales de discriminación hacia este colectivo es buscar una correlación empírica más o menos directa entre ambas situaciones, cosa que evidentemente no sucede (Davies, 2004b).

Bing y Heller, en cambio, aunque reconocen con Davies que es muy difícil afirmar que una determinada práctica humorística concreta discrimina en sí misma y de manera automática a un colectivo, sostienen que el *mantenimiento más o menos sistemático* de prácticas humorísticas prolongadas en el tiempo sobre un colectivo –como son las mujeres en general y, en este caso particular, sobre las lesbianas–, realizadas además por personas externas a este colectivo social cuyo marco cognitivo de referencia y de evaluación hacia ellas está marcado ideológicamente de forma claramente negativa y conservadora, favorece sin duda que esa discriminación se mantenga (Bing y Heller, 2003; Bing, 2004). Como explica Janet Bing, lo importante a la hora de analizar el humor basado en un determinado colectivo no es analizar el chiste en sí y descontextualizarlo de la sociedad sino más bien explorar los marcos subyacentes y el contexto en que estos chistes se producen. Lo importante no es tanto que el chiste lésbico sea gracioso sino detectar si esos chistes están contextualizados para transmitir una ideología política que favorezca el respeto y el goce entre los diferentes. ¿Cuál es la salida? Para estas autoras, es preciso que las propias mujeres afectadas *repoliticen* las prácticas humorísticas y los chistes que existen sobre ellas, redefiniendo los contenidos de estas prácticas y asumiendo un mayor control de

esta herramienta discursiva para así lograr difundir una mejor imagen social del colectivo y, al final, aumentar el nivel de satisfacción cómica con dichas prácticas.

Tal vez este ejemplo demuestra que el camino más apropiado para una conciliación (políticamente responsable) entre el humor étnico y la diversidad social, en caso de que exista un conflicto y dicho conflicto pueda ser canalizado democráticamente, consiste no tanto en censurar sino más bien en favorecer la proliferación de prácticas humorísticas fundamentalmente gelotofílicas. Cabe pensar que en la medida que aumente el número de grupos étnicos y sociales que se identifiquen con la práctica moderna de la autorreflexividad crítica que es inherente al humor autoparódico o autocrítico, más fácil les será a todos estos grupos aceptar la legitimidad social del humor catagelástico y menor será el riesgo de padecer gelotofobia social.

## Referencias

- Albrecht, G. (1999), “Disability humor: What’s in a joke”, *Body & Society*, vol. 5, núm. 4, pp. 67-74.
- Alexander, R. (1996), “The status of verbal humour in British society: contextual aspects of English humour”, en G. Paton, C. Powell y S. Wagg (eds.), *The Social Faces of Humour: Practices and Issues*, Hants & Vermont, Ashgate Publishing, pp. 63-88.
- Apte, M. M. (1987), “Ethnic humor versus ‘sense of humor’: an American sociocultural dilemma”, *American Behaviour Scientist*, vol. 30, núm. 1, pp. 27-41.
- Armistead, S. G. y J. Zulaika (2005), *Voicing the moment: improvised oral poetry and Basque tradition*, Reno, Center for Basque Studies.
- Asa Berger, A. (1996), “The politics of laughter”, en G. Paton, C. Powell y S. Wagg (eds.), *The social faces of humour: practices and issues*, Hants-Vermont, Ashgate Publishing, pp. 15-28.
- Attardo, S. (1994), *Linguistic theories of humor*, Berlín-Nueva York, Mouton.
- Bakhtin, M. (1982), *The dialogic imagination: four essays*, University of Texas Press, Austin.
- Bakhtin, M. (1984), *Rabelais and his world*, Bloomington, Indiana University Press.
- Baym, G. y J. P. Jones (2012), “News parody in global perspective: politics, power, and resistance”, *Popular Communication*, vol. 10, núm. 2, pp. 2-13.
- Baym, G. y J. P. Jones (2013), *News parody and political satire across the globe*, Nueva York, Routledge.
- Bell, D. A. (1992), “El humor judío”, *Claves de Razón Práctica*, vol. 19, pp. 57-61.
- Benton, G. (1988), “The origins of the political joke”, en G. Paton y C. Powell (eds.), *Humour in society: resistance and control*, Londres, MacMillan, pp. 33-55.
- Berger, P. (1997), *Redeeming laughter: the comic dimension of human experience*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter.

- Bergson, H. (1973 [1900]), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa Calpe.
- Billig, M. (2001a), "Humour and hatred: the racist jokes of the Ku Klux Klan", *Discourse and Society*, vol. 12, núm. 3, pp. 267-289.
- Billig, M. (2001b), "Humour and embarrassment: limits of 'nice-guy' theories of social life", *Theory, Culture and Society*, vol. 18, núm. 5, pp. 23-43.
- Billig, M. (2005), *Laughter and ridicule: towards a social critique of humour*, Londres, Sage.
- Bing, J. (2004), "Lesbian jokes: a reply to Christie Davies", *Humor*, vol. 17, núm. 3, pp. 323-328.
- Bing, J. y D. Heller (2003), "How many lesbians does it take to screw in a light bulb?", *Humor*, vol. 16, núm. 1, pp. 157-182.
- Boskin, J. (1990), "American political humor: touchables and taboos", *Internacional Political Science Review*, vol. 11, núm. 4, pp. 473-482.
- Brooks, D. (2015), "Yo no soy Charlie Hebdo", *El País*, 9 de enero, Internacional.
- Bubel, C. y A. Spitz (2006), "One of the last vestiges of gender bias: the characterization of women through the telling of dirty jokes in Ally McBeal", *Humor*, vol. 19, núm. 1, pp. 71-104.
- Butler, J. (2001), "Conclusión: de la parodia a la política", *El género en disputa. El Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, pp. 173-179.
- Camps, V. (2007), "Ofensas y libertad de expresión", *Quaderns del CAC-Consell de l'Audiovisual de Catalunya*, vol. 27, pp. 3-12.
- Carbone, R. y M. Maruca (2010), *La sonrisa de mamá es como la Perón. Capusotto: realidad política y cultura*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- Cardiff, D. (1988), "Mass middlebrow laughter: the origins of BBC comedy", *Media, Culture & Society*, vol. 10, núm. 1, pp. 41-60.
- Caron, J. (2002), "From ethology to aesthetics: evolution as a theoretical paradigm for research on laughter, humor and other comic phenomena", *Humor*, vol. 15, núm. 3, pp. 245-281.
- Chester, L. (1986), *Tooth and claw: the inside story of spitting image*, Londres, Faber & Faber.
- Chiaro, D. (1992), *The language of jokes: analysing verbal play*, Londres, Routledge.
- Cohen, S. B. (1987), *Jewish wry: essays on Jewish humor*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Cotterill, P. (1996), "It's only a joke: the role of humour in mother-in-law relationships", en G. Paton, C. Powell y S. Wagg (eds.), *The social faces of humour: practices and issues*, Hants-Vermont, Ashgate Publishing, pp. 193-218.
- Crawford, M. (2003), "Gender and humor in social context", *Journal of Pragmatics*, vol. 35, núm. 9, pp. 1413-1430.
- Dagnes, A. (2012), *A Conservative walks into a bar: the politics of political humor*, Londres, Palgrave MacMillan.
- Davies, C. (1982), "Ethnic jokes, moral values and social boundaries", *British Journal of Sociology*, vol. 33, núm. 3, pp. 383-403.
- Davies, C. (1988), "Stupidity and rationality: jokes from the iron cage", en G. Paton y C. Powell (eds.), *Humour in society: resistance and control*, Londres, MacMillan, pp. 1-32.
- Davies, C. (1990), *Ethnic humor around the world: a comparative analysis*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Davies, C. (1996), "Puritanical and politically correct? A critical historical account of changes in the censorship of comedy by the BBC", en G. Paton, C. Powell y S. Wagg (eds.), *The social faces of humour: practices and issues*, Hants-Vermont, Ashgate Publishing, pp. 29-62.
- Davies, C. (1998), *Jokes and their relation to society*, Berlín, Mouton de Gruyter.
- Davies, C. (2002), *The mirth of nations*, New Brunswick-Londres, Transaction Publishers.
- Davies, C. (2004a), "Lesbian jokes: some methodological problems: a reply to Janet Bing and Dana Heller", *Humor*, vol. 17, núm. 3, pp. 311-321.
- Davies, C. (2004b), "Lesbian jokes: a reply to Janet Bing's reply", *Humor*, vol. 17, núm. 3, pp. 329-330.
- Davies, C. (2011), *Jokes and targets*, Bloomington, Indiana University Press.
- Dundes, A. (1987), *Cracking jokes: studies of sick humor cycles and stereotypes*, California, Ten Speed Press.
- Dundes, A. y T. Hauschild (1988), "Auschwitz Jokes", en G. Paton y C. Powell (eds.), *Humour in society: resistance and control*, Londres, MacMillan, pp. 56-66.
- Dworkin, R. (2006), "El derecho a la burla", *El País*, 25 de marzo, Tribuna.
- Ellis, R. (1996), "The sick disaster joke as carnivalesque postmodern narrative impulse", en G. Paton, C. Powell y S. Wagg (eds.), *The social faces of humour: practices and issues*, Hants-Vermont, Ashgate Publishing, pp. 219-242.
- Fairclough, N. (2003), "Political correctness: the politics of culture and language", *Discourse & Society*, vol. 14, núm. 1, pp. 17-28.
- Ford, T. (2000), "Effects of sexist humor on tolerance of sexist events", *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 26, núm. 9, pp. 1094-1107.
- Foucault, M. (1980), *Power/knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977*, Nueva York, Pantheon Books.
- Freud, S. (2000 [1905]), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza.
- Friedler, R. (2002), "The humorous gaze: psychotherapy, the Internet and daily life", *International Journal of Psychotherapy*, vol. 7, núm. 2, pp. 159-164.
- Fry, W. (1987), "Humor and paradox", *American Behaviour Scientist*, vol. 30, núm. 1, pp. 42-71.
- Fuchs, E. (1987), "Is there humor in Israel literature and if not, why are they laughing?", en S. B. Cohen (ed.),



- Jewish Wry: essays on Jewish Humor*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, pp. 216-233.
- García, O. (2003), "Los New Kids on the Black Bloc y el uso de la paradoja como herramienta de transgresión política", *Interlingüística*, vol. 14, pp. 431-438.
- Giddens, A. (1991), *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península.
- Gray, H. (2004), *Watching race: television and the struggle for blackness*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Grotjahn, M. (1987), "Dynamics of Jewish jokes", *American Behavioural Scientist*, vol. 30, núm. 3, pp. 96-99.
- Hazlitt, W. (2002), "Sobre el ingenio y el humor", *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 7, pp. 69-94.
- Herek, G. (2002), "Gender gaps in public opinion about lesbians and gay men", *Public Opinion Quarterly*, vol. 66, núm. 1, pp. 40-66.
- Hindman, M. (2008), *The myth of digital democracy*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Hobbes, T. (2009 [1651]), *Leviatán: o la materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, Madrid, Alianza.
- Holmes, J. (2000), "Politeness, power and provocation: how humour functions in the workplace", *Discourse Studies*, vol. 2, núm. 2, pp. 159-185.
- Howe, I. (1987), "The nature of Jewish laughter", en S. B. Cohen (ed.), *Jewish wry: essays on Jewish humor*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, pp. 16-24.
- Jáuregui, E. y J. D. Fernández (2006), "El humor positivo en la vida y en el trabajo", *Círculo de la Lingüística Aplicada a la Comunicación*, vol. 27, pp. 42-56.
- Jefferson, G. (2004), "A note on laughter in male-female interaction", *Discourse Studies*, vol. 6, núm. 1, pp. 117-133.
- Jenkins, R. (1994), *Subversive laughter: the liberating power of comedy*, Nueva York, The Free Press.
- Justo, C. (2004), "El mito de la incompetencia tecnológica de las mujeres a través del humor", *Debats*, vol. 85, pp. 68-77.
- Kercher, S. E. (2006), *Revel with a cause: liberal satire in postwar America*, Chicago, University of Chicago Press.
- Koestler, A. (2002), "El acto de creación: el bufón", *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 7, pp. 189-200.
- Kowalski, R. M. (2000), "I was only kidding!": victims' and perpetrators' perceptions of teasing", *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 26, pp. 231-241.
- Kowalski, R. M. (2002), "Whining, griping, and complaining: positivity in the negativity", *Journal of Clinical Psychology*, vol. 58, pp. 1023-1035.
- Kowalski, R. M. (2003), *Complaining, teasing, and other annoying behaviors*, New Haven, CT, Yale University Press.
- Kowalski, R. M. (2004), "Proneness to, perceptions of, and responses to teasing: the influence of both intrapersonal and interpersonal factors", *European Journal of Personality*, vol. 18, núm. 4, pp. 331-349.
- Kuipers, G. (2001), *Good humor, bad taste: a sociology of the joke*, Berlín, Mouton de Gruyter.
- Kuipers, G. (2005), "Where was King Kong when we needed him? Public discourses, digital disaster jokes, and the functions of laughter after 9/11", *Journal of American Culture*, vol. 28, núm. 1, pp. 70-84.
- Kymlicka, W. (1996 [1995]), *Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal de los derechos de las minorías*, Barcelona, Paidós.
- Lewis, P. (1997a), "The killing jokes of the American eighties", *Humor*, vol. 10, núm. 3, pp. 251-283.
- Lewis, P. (1997b), "Humor and political correctness", *Humor*, vol. 10, núm. 4, pp. 453-513.
- Lewis, P. (2006), *Cracking up: American humor in a time of conflict*, Chicago, Chicago University Press.
- Lewis, P., C. Davies, G. Kuipers, P. Lewis, R. A. Martin, E. Oring y V. Raskin (2008), "The Muhammad cartoons and humor research: a collection of essays", *Humor. International Journal of Humor Research*, vol. 21, núm. 1, pp. 1-46.
- Lockyer, S. y M. J. Pickering, eds. (2005), *Beyond a joke: the limits of humour*, Londres, Palgrave MacMillan.
- Martin, R. A. (1996), "The situational humor response questionnaire (SHRQ) and coping humor scale (CHS): a decade of research findings", *Humor. International Journal of Humor Research*, vol. 9, núm. 3-4, pp. 251-272.
- Martin, R. A. (1998), "Approaches to the sense of humor: a historical review", en W. Ruch (ed.), *The sense of humor: explorations of personality characteristic*, Berlín, Mouton de Gruyter, pp. 15-60.
- Martin, R. A. (2001), "Humor, laughter, and physical health: methodological issues and research findings", *Psychological Bulletin*, vol. 127, núm. 4, pp. 504-519.
- Martin, R. A. (2002), "Is laughter the best medicine? Humor, laughter, and physical health", *Current Directions in Psychological Science*, vol. 11, núm. 6, pp. 216-220.
- Martin, R. A. (2004), "Sense of humor and physical health: theoretical issues, recent findings, and future directions", *Humor. International Journal of Humor Research*, vol. 17, núm. 1-2, pp. 1-19.
- Mulkay, M. J. (1988), *On humour: its nature and its place in modern society*, Cambridge, Polity Press.
- Paton, G. y C. Powell, eds. (1988), *Humour in society: resistance and control*, Londres, MacMillan.
- Paton, G., C. Powell y S. Wagg, eds. (1996), *The social faces of humour: practices and issues*, Hants-Vermont, Ashgate Publishing.
- Peñamarín, C. (1997), "La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico", *La Balsa de La Medusa*, vol. 41-42, pp. 91-127.
- Peñamarín, C. (2002), "El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad

- democrática”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 7, pp. 351-380.
- Pickering, M. J. (1994), “Race, gender and broadcast comedy: the case of the BBC *Kentucky Minstrels*”, *European Journal of Communication*, vol. 9, pp. 311-333.
- Poniewozik, J. (2007), “Who can say what? When Don Imus used a racial slur against a college basketball team, it was clear he crossed a line. What’s unclear is, where’s the line, and who can cross it?”, *Time*, edición europea, 23 de abril, pp. 28-34.
- Pye, G. (2006), “Comedy theory and the postmodern”, *Humor*, vol. 19, núm. 1, pp. 53-70.
- Rappoport, L. (2005), *Punchlines: the case for racial, ethnic, and gender humor*, Westport, Connecticut, Praeger Publishers.
- Raskin, V. (1985), *Semantic mechanisms of humor*, Hingham, Reidel Publishing Company.
- Redfern, W. (2002), “Juegos de palabras sobre juegos de palabras”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 7, pp. 221-254.
- Ritchie, G. (2006), “Reinterpretation and viewpoints”, *Humor. International Journal of Humor Research*, vol. 19, núm. 3, pp. 251-270.
- Robinson, V. M. (1991), *Humour and the health profession: the therapeutic use of humour in health care*, Thorofare, Slack Incorporated.
- Rodríguez, J. (2003), *Caduca hoy: Deia 2003: Seguiremos dando guerra*, Bilbao, Iparraguirre.
- Rope, F. (2015), “Qué clase de civilización somos”, *El País*, 11 de enero, Internacional.
- Rorty, R. (1989), *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- Ruch, W. (1996), *Measurement approaches to the sense of humor*, Berlín, Mouton de Gruyter.
- Ruch, W. (1998), *The sense of humor: explorations of personality characteristic*, Berlín, Mouton de Gruyter.
- Ruch, W. (2009), “Fearing humor? Gelotophobia: the fear of being laughed at. Introduction and overview”, *Humor. International Journal of Humor Research*, vol. 22, núm. 1-2, pp. 1-25.
- Ruch, W., C. Ott, J. Accoce y F. Bariaud (1991), “Cross-national comparison of humor categories: France and Germany”, *Humor. International Journal of Humor Research*, vol. 4, núm. 3-4 pp. 391-414.
- Ruch, W. y G. Forabosco (1996), “A cross-cultural study of humor appreciation: Italy and Germany”, *Humor. International Journal of Humor Research*, vol. 9, núm. 1 pp. 1-18.
- Salameh, W. A. y W. F. Fry (2001), *Humour and wellness in clinical intervention*, Westport, Praeger.
- Salameh, W. A. y W. F. Fry (2004), *Humour and well-being in clinical interventions*, Bilbao, Desclee de Brouwer.
- Sánchez, R. (2006), “Transgresores y ofendidos”, *El País*, 25 de febrero, Tribuna.
- Saper, B. (1995), “Joking in the context of political correctness”, *Humor. International Journal of Humor Research*, vol. 8, núm. 1, pp. 65-76.
- Saroglou, V. (2002), “Religion and sense of humor: an a priori incompatibility? Theoretical considerations from a psychological perspective”, *Humor*, vol. 15, núm. 2, pp. 191-214.
- Sartre, J. P. (1948), “Retrato del antisemita”, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Aguilar.
- Schutz, C. E. (1989), “The sociability of ethnic jokes”, *Humor. International Journal of Humor Research*, vol. 2, núm. 2, pp. 165-177.
- Seligman, M. (2002), *La auténtica felicidad*, Barcelona, Ediciones B.
- Seligman, M. y M. Csikszentmihalyi (2000), “Positive psychology: an introduction”, *American Psychologist*, vol. 55, núm. 1, pp. 5-14.
- Speier, H. (1998), “Wit and politics: an essay on laughter”, *American Journal of Sociology*, vol. 103, núm. 5, pp. 1352-1401.
- Valhondo, J. L. (2008), *Infosátira televisiva y democratización de la esfera pública*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos.
- Vera, B., B. Carbelo y M. L. Vecina (2006), “La experiencia traumática desde la psicología positiva: resiliencia y crecimiento postraumático”, *Papeles del Psicólogo*, vol. 27, núm. 1, pp. 40-49.
- Wallace, D. F. (2001), *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, Mondadori.
- Walzer, M. (1997), *Tratado sobre la tolerancia*, Barcelona, Paidós.
- Waterhouse, R. (1996), “Mixed feelings: ambivalence, sexuality and cartoon humor”, en G. Paton, C. Powell y S. Wagg (eds.), *The social faces of humour: practices and issues*, Hants-Vermont, Ashgate Publishing, pp. 163-192.
- Willis, C., ed. (2003), *The I hate republicans reader: why the GOP is totally wrong about everything*, Nueva York, Thunder’s Month Press.
- Wilson, C. (1979), *Jokes: form, content, use and function*, Londres, Academic Press.
- Wilson, G. (1990), “Ideology and humor preferences”, *International Political Science Review*, vol. 11, núm. 4, pp. 461-472.
- Zandberg, E. (2006), “Critical laughter: humor, popular culture and Israeli Holocaust commemoration”, *Media, Culture and Society*, vol. 28, núm. 4, pp. 561-579.
- Ziv, A. (1988), *National styles of humor*, Nueva York, Greenwood Press.
- Ziv, A., ed. (1998), *Jewish humor*, News Brunswick, NJ, Transaction.
- Zizek, S. (1989), *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI.

Recibido: 28 de agosto de 2014

Aceptado: 25 de febrero de 2015

*\*Autor: Carmelo Moreno del Río*

Profesor titular de Ciencia Política y de la Administración en la Universidad del País Vasco, *campus Bizkaia*, España. Trabaja en diversas áreas, desde temas de teoría política a estudios sobre identidad política, el nacionalismo, la aplicación del análisis crítico del discurso a la realidad política del País Vasco o, más recientemente, la relación entre humor y política. <carmelo.moreno@ehu.es>.

Sus últimos trabajos sobre humor son:

Moreno, C. (2013), "Can ethnic humor appreciation be influenced by political reason? A comparative study of the Basque Country and Catalonia", *European Journal of Humour Research*, vol. 1, núm. 2, pp. 24-42.

Moreno, C. (2012), "Humor, política y series de entretenimiento. El fenómeno *Yes Minister*", en I. Martínez de Albéniz y C. Moreno (eds.), *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Madrid, La Catarata, pp. 168-192.

Moreno, C. (2012), "Humor, violence and infotainment in the Basque Country. The *Vaya Semanita* phenomenon on Basque public television, 2003-2005", en J. A. Mingolarra y otros (eds.), *Violence and communication*, University of Nevada, Reno, Centro for Basque Studies, pp. 171-190.

#### *Imagen de inicio:*

Captura de pantalla programa Peter Capusotto. Recuperada de canal de canal oficial en YouTube <[www.youtube.com/user/petercapusottotv](http://www.youtube.com/user/petercapusottotv)>. [fecha de consulta: 3 de marzo de 2015].

#### *Cómo citar este artículo:*

Moreno, Carmelo (2015), "Reírse de uno y/o reírse de otros. La compleja relación (política) entre el humor étnico y la diversidad social", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 114-129, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## Influyendo en el ciberespacio con humor: imemes y otros fenómenos



*José Ivanhoe Vélez Herrera\*/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México*

**RESUMEN:** Una de las principales formas de hacer comentario social es por medio del humor. La tecnología en Internet permite transmitir de manera eficiente dichos comentarios a través de vínculos; o bien, ofrece herramientas para formular y distribuir nuevos mensajes propios. Las imemes, aquello que es retransmitido y modificado por los usuarios, constituyen una de las formas más fáciles de retransmitir humorísticamente críticas sociales.

Es importante identificar y estudiar fenómenos de los que ya se tiene conocimiento en la red, así como descubrir nuevos, al momento de formular o enfrentarse a imemes con agenda política y social. Entre estos fenómenos a considerar están la ley de Poe; el efecto Streisand; los *hoaxes*; la resignificación; y las memes forzadas, ascendidas y desacreditadas. No tener en cuenta estos fenómenos, o hacerlo de manera ingenua, puede provocar que las acciones para crear, utilizar o contrarrestar imemes sean contraproducentes.

Palabras clave: memes de Internet, crítica social, ley de Poe, efecto Streisand, *hoaxes*.

**ABSTRACT:** One of the main ways to make social commentary is by humoristic media. The technology on Internet allows an efficient transmission of such commentaries by linking it directly, and offers tools to create and distribute new messages. The imemes, that is, everything which is retransmitted and modified by the users, is one of the ways that allows retransmitting social critics with added sense of humor.

It is important to study and to identify already known by the web communities phenomena, as well as to discover new phenomena when we are creating or facing imemes with social and political agenda. Among these phenomena we should consider, the Poe's law, the Streisand effect, the *hoaxes*, the resignifying, and the forced, ascended and discredited memes. Not taking these phenomena into account, or doing it naively, might lead to counterproductive actions when trying to create, to use or to counter imemes.

**KEY WORDS:** Internet memes, social criticism, Poe's law, Streisand effect, *hoaxes*.

Influencing the cyberspace humorously: imemes and other phenomena

Pp. 130-146, en Versión. Estudios de Comunicación y Política

Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

EN LA ACTUALIDAD, A RAÍZ DE LA LLEGADA de la Web 2.0, la capacidad del usuario común para comunicarse ha cambiado sus fronteras con respecto a la capacidad que tenía con los medios masivos tradicionales como la televisión o la radio. Dicha capacidad se acompaña también de tecnologías que permiten crear información. Estas tecnologías son utilizadas, entre otras cosas, para aumentar la libertad y el alcance del comentario social hecho por los usuarios. Y una de las principales formas que históricamente se ha utilizado para facilitar el comentario social ha sido el humor.

Además, estas tecnologías permiten modificar y reproducir no sólo texto sino también imágenes, audio y video. La capacidad creativa se distribuyó entre los usuarios comunes, y surgieron nuevas formas artísticas que aprovechan el avance tecnológico y la evolución del ciberespacio (Casacuberta, 2003). No se requiere ya de un artista gráfico para crear un cartel o un mensaje que pueda ser visto a nivel internacional, sólo se necesita acceso a equipo en línea y herramientas gratuitas descargables en la red para modificar videos o agregar comentarios a imágenes, que se pueden volver famosas independientemente de su calidad o profesionalismo.<sup>1</sup>

Lo que se ha logrado con estas tecnologías ha afectado de manera diversa a la economía tanto individual como social, no sólo de las personas que usan estos medios, sino también de las que se volvieron celebridades en ellos, y la economía de los modelos de negocio que tradicionalmente habían trabajado con la generación y distribución de la información.

Muchos de los surgimientos aparentemente espontáneos de las personas que se volvieron celebridades en los medios han tenido como plataforma el humorismo; por ejemplo, parodias o bromas albergadas en vínculos que comparten.

Con el transcurrir del tiempo, las limitaciones tecnológicas para crear y transmitir información han cambiado y han surgido varios intentos de crear nuevas tendencias virales de manera voluntaria (o, al contrario, de evitarlas, si se considera que pueden afectar de manera negativa). Los propios usuarios han observado varios fenómenos que han sucedido con la regularidad suficiente como para haber adquirido nombre, aun cuando han sido relativamente poco estudiados de manera académica. En este texto se recolectan algunos de ellos, relacionados con la crítica social, principalmente, en México.

En la recolección se utilizan términos que han sido formulados poco a poco por varios autores, en su intento de aproximarse a los fenómenos en línea, además de los propuestos aquí mismo, usando como referencia la forma en que se les llama en el ciberespacio. Por lo anterior, se considera conveniente hacer una pequeña introducción a la *memética*<sup>2</sup> y a la tecnología de los fenómenos virales, antes de comenzar a enumerarlos.

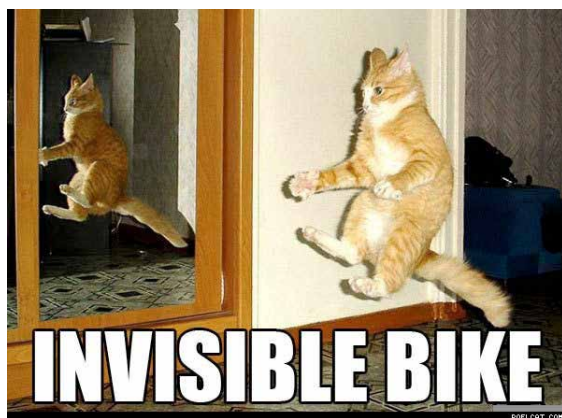
## Marco conceptual

Como marco conceptual se utiliza la propuesta de Vélez Herrera (2013a), quien, en resumen, propone los siguientes términos:

- *Imeme*: proviene de “internet meme”. Es un término acuñado para separar las memes de Internet, de las memes teóricas formuladas por Richard Dawkins (2002). Consiste en signos que al ser interpretados por usuarios tienen la tendencia a ser reproducidos, por volición de los mismos usuarios, para ser vistos por otros. Van desde ideas abstractas, como los “LOLcats”, hasta símbolos bien definidos, como “trollface”.
- *Rimeme*: proviene de “meme de internet reproductora”. Consiste en bloques de información que al ser interpretados por usuarios son replicados, sin ser alterados a nivel semiótico, para ser vistos por otros seres humanos. Las rimemes no son ideas abstractas, son bloques de datos que se reciben y envían. Las copias pueden alterarse a nivel informático (por ejemplo, ser comprimidas), pero un ser humano típico que vea varias de ellas las considerará el mismo signo. Las rimemes pueden ser cualquier objeto informático que se replique: imágenes, vínculos, *hashtags*, videos, etcétera.
- *Optimón*: es una reinterpretación de las unidades mínimas de información, a nivel de selección, que utiliza Dawkins. Un equivalente conceptual de este término en la semiótica es el “sema”. Consiste en un bloque de información que puede ser identificado por un ser humano dentro de un texto como un signo, pero que en potencia también puede ser identificado como el mismo signo por una máquina. Un ejemplo de optimón es *trollface*, cuando se utiliza la misma imagen en rimemes diferentes.

En la figura 1 (página siguiente) se ve tres imágenes: a) y b) son la misma imeme, aunque no haya ninguna similitud visual; es el concepto general de gatos y bicicletas invisibles el que las une. En el caso de b) y c), que también forman parte de la misma imeme, son rimemes diferentes, pero comparten el mismo optimón, que potencialmente podría ser reconocido por medios informáticos. Esta última característica es importante, pues representa la posibilidad de endurecer el estudio científico de las imemes, pero aquí se utilizará el término simplemente para hacer referencia a signos iguales en rimemes diferentes.<sup>3</sup>

Al hablar de memes en Internet, se podría decir que se está hablando de cualquiera de los conceptos anteriores, y varios más, por lo que es parte de esta propuesta el ayudar a formular un lenguaje que permita expresarnos de



Figuras 1a, 1b y 1c: a) Ejemplo de una rimeme de “invisible bike” b) Rimeme diferente de invisible bike c) Otra rimeme de invisible bike, pero con optimones en común con b). Fuente: Know Your Meme.

manera más clara acerca de dichos fenómenos, que al ser nuevos no tienen un marco conceptual lo suficientemente profundo como para generar marcos teóricos al ritmo del surgimiento de nuevas tecnologías y eventos.

Puesto que el término “meme” proviene de un programa de investigación evolucionista, se han formado varias propuestas acerca de cómo puede asociarse con las teorías darwinianas, aunque la memética aún no tiene mucha aceptación dentro de la comunidad científica o de estudios sociológicos (Guzmán y Vélez, 2012). Como lo plantean quienes formularon la memética, las imemes tienen propiedades diferentes que podrían, en potencia, facilitar la ejecución de la propuesta de ver teóricamente a las memes de Internet como unidades de replicación evolutiva. Sin embargo, se requieren más estudios y teorizaciones para reformular la memética considerando estos nuevos fenómenos (Castaño, 2013). Independientemente del estatus de la memética como ciencia, términos como la “reproducción”, “variación” y “selección”<sup>4</sup> de la biología pueden ser útiles para describir los fenómenos de las imemes, aunque sea como analogía.

Las perspectivas evolutivas y tecnológicas de las imemes son antecedentes forjadores del concepto, además de que forman parte del panorama general de su estudio, y es importante tenerlas en mente como cuestiones no siempre obvias para abordar este tipo de fenómenos, sin embargo, nuestro estudio está centrado en cómo se usan para la crítica social desde una visión más cercana a la semiótica.

Resumiendo, el término “imeme” se refiere a la idea de “meme de Internet” de los usuarios, mientras que los términos “rimeme” y “optimón, inspirados en las unidades de replicación desde la perspectiva evolucionista, representan, para nuestros fines, imágenes iguales, en el primer caso, y signos reconocibles iguales dentro de imágenes diferentes, en el segundo.

Puesto que una gran cantidad de imemes “exitosas” son de carácter humorístico, es conveniente tener presente también alguna teoría humorística semiótica. Por ello se retoma la propuesta de Violette Morin (1972) y se consideran las adiciones ofrecidas por Rafael Núñez

Ramos (1984), quienes recomiendan tener en cuenta las siguientes funciones para obtener un humor que haga del lector un cómplice:

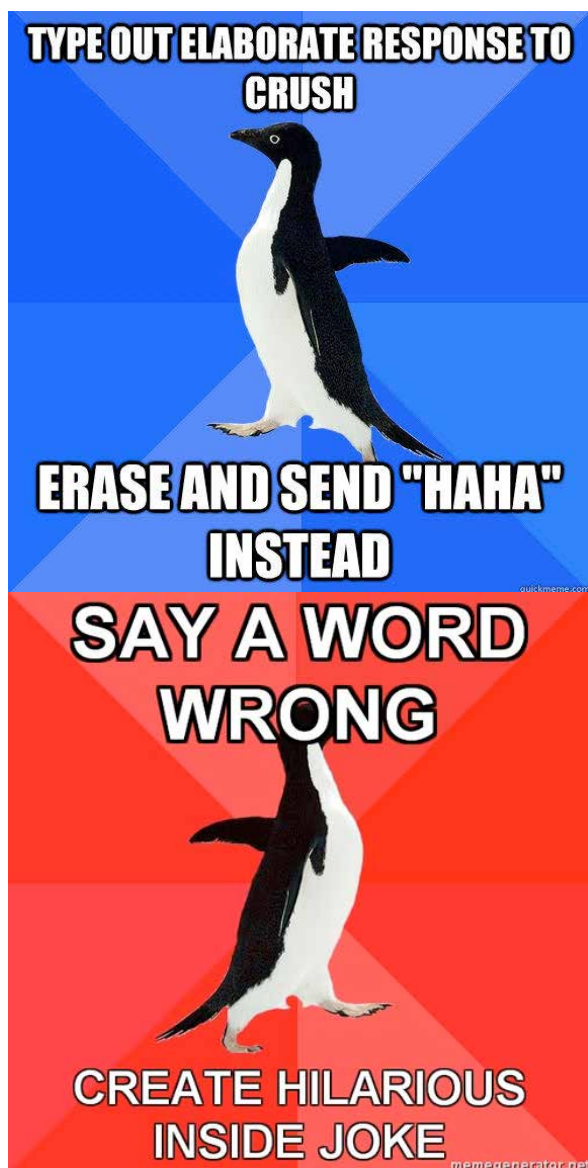
- Introducción (o normalización): le plantea al receptor lo que sería “normal”, la situación básica que será alterada.
- Armado: se hace la preparación que será alterada, funciona como estímulo o pretexto para la ruptura del orden.
- Disyunción: es la ruptura al orden como tal, funciona como error o como incoherencia.
- Restauración: señala el orden posible, que permitiría interpretar y corregir la disyunción, de manera que no se queda simplemente como una rareza, sino que indica algún significado o dirección de cómo deberían ser las cosas.

Esta última función, agregada por Núñez Ramos, es lo que posiblemente permite que el humor sea tan efectivo para hacer comentario social y para facilitar la aceptación de propuestas morales por parte de espectadores que son menos receptivos ante otras formas de comentario social.

Ya como hipótesis propia, es posible que la función de restauración sea una de las cualidades que han permitido que las rimemes humorísticas sean las que más comúnmente se encuentren en la red; ofrecen una posibilidad de complicidad o de unión entre los usuarios.

Para ilustrar esta terminología se puede tomar como ejemplo la macro “awkward penguin”: la imagen de un pingüino caminando a la izquierda con un fondo de color azul –el color y la dirección son importantes, porque el fondo rojo y el pingüino caminando a la derecha constituyen símbolos de significado antitético–. Cuando el pingüino se encuentra ante una situación (representada por el texto en la parte superior), sus acciones (representadas por el texto) producen un escenario vergonzoso (figura 2a) o triunfal (figura 2b). En este caso, la imagen reconocible del pingüino –que se supone el lector conoce y marca el tono de la broma–, funciona como una

normalización. El armado es propuesto por las letras de la parte de arriba, que indican una situación cotidiana que puede ser resuelta de muchas maneras. La disrupción es marcada por las letras de abajo, resuelve la situación de una manera vergonzosa, si el fondo es azul con el pingüino caminando a la izquierda, o de una manera triunfal, si es rojo y camina hacia la derecha. La restauración es indicada por la relación entre texto e imagen; nos dice si eso que estamos viendo es algo deseable o no, e invita al lector a hacer una comparación consigo mismo, tanto por similitud como por contraste.



Figuras 2a y 2b. a) Awkward penguin b) Awesome penguin. Fuente: Know Your Meme.

Otra parte importante en este marco conceptual es el nivel de participación de los usuarios con respecto a las imemes. Aquí se utiliza una versión modificada del modelo de Kozinets de participación de la comunidad (2010, p.

35), según la cual los usuarios tienen varias opciones para participar cuando se encuentran una rimeme. En general, los niveles de participación son los siguientes:

- *Nulo*: la persona no conoce o no ve la rimeme.
- *Externo*: aun viéndola, la persona no conoce la referencia de la rimeme, o simplemente no la entiende, y por lo tanto, la ignora.
- *Lurker*: quien entiende y percibe la rimeme pero no la reproduce.
- *Reproductor*: quien percibe y reproduce la rimeme, por ejemplo, compartiendo el vínculo, pegándola en redes sociales, haciendo *retweet*, o utilizándola en foros.
- *Variador*: quien conoce a las imemes y utiliza los optimones conocidos para crear nuevas rimemes. Este usuario, no sólo copia el contenido, sino que produce variaciones que pueden ser consideradas “nuevo contenido”.
- *Generador*: quien conoce a las imemes y crea optimones nuevos para aplicarlas. Este usuario no sólo utiliza las herramientas en línea para crear variaciones, sino que también toma fotografías, dibuja, filma o hace otras actividades que pueden ser interpretadas a través de una imeme definida; por ejemplo, quien toma fotos a sus gatos para hacer nuevas imágenes de *LOLcats*.
- *Creativo*: propone nuevas imemes. En vez de utilizar una imeme conocida, hace propuestas que serán variadas y reproducidas por otras personas. Si es reproducida muchas veces por pocas personas, se dice que es una “meme forzada”.

Como se muestra en la figura 3 (página siguiente), los niveles abarcan a los anteriores, es decir, un usuario que es “reproductor”, también será *lurker*, externo y nulo en otros momentos, incluso cuando se habla de la misma rimeme, pues no conoce todas las copias o variaciones, ni intentará reproducir todas.

Además de las personas que influyen en la producción y reproducción de las rimemes, está la voluntaria o involuntaria participación de las “personas fuente”, que son los individuos por los que se hicieron las imemes, aunque no participan en su creación. Por ejemplo, para la imeme “Librería Peña Nieto”,<sup>5</sup> una persona fuente es Enrique Peña Nieto (Moreno, 2012), y el “evento fuente” son sus declaraciones durante la Feria del Libro de Guadalajara. En este caso, en particular, es probable que el evento fuente obtuviera mayor relevancia por la importancia de la persona fuente, sin embargo, hay casos en que ni la persona ni el evento fuente son relevantes hasta antes de volverse viral. Un ejemplo de esto es “La caída de Edgar”, un niño, que no tenía ningún tipo de fama cuando fue captado en un video donde se ve que otros muchachos lo tumban, sin consecuencias graves para nadie. Las búsquedas en Google de La caída de Edgar obtuvieron un nivel comparable a las

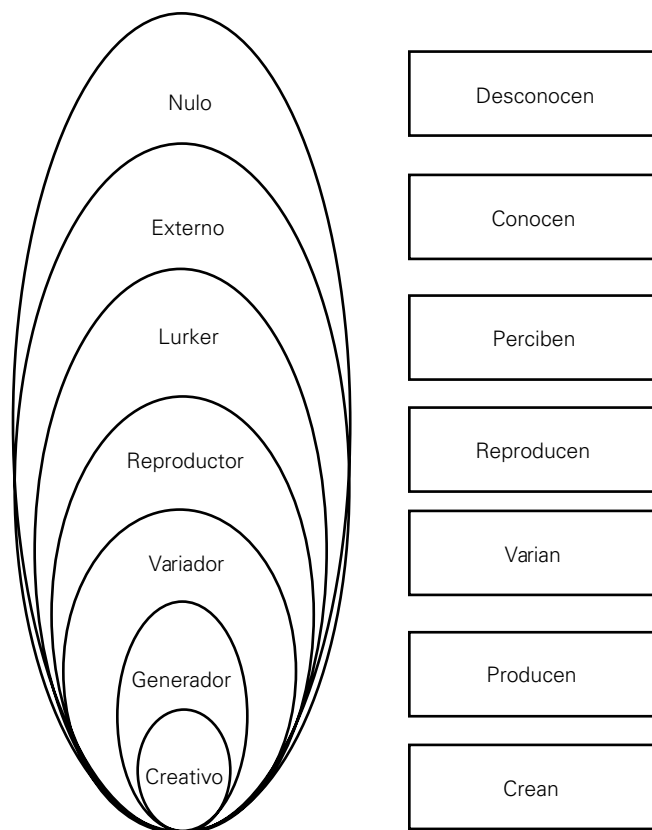


Figura 3. Clasificación de usuarios por su relación con los imemes. Los usuarios y eventos fuente son transversales a esta jerarquía. Fuente: elaboración propia.

que tenía “AMLO” (uno de los candidatos a la Presidencia de México) en temporada de elecciones.<sup>6</sup>

Una de las preguntas más importantes para el estudio de los imemes es qué hace que personas y eventos adquieran importancia en línea, con respecto a la importancia que adquirirían fuera de línea (Vélez, 2012).

Después de un evento fuente puede surgir un grupo de imemes hechas por usuarios generadores y distribuidas por usuarios reproductores. A veces el brote es efímero, dura unos cuantos días, aunque algunas de las rimemes pueden llegar a ser recordadas y reutilizadas posteriormente por variadores. Raras son las ocasiones en que algunas rimemes llegan a tener una longevidad mayor, partes de ellas se vuelven optimones que serán utilizados en el futuro de manera simbólica. Quizá los mayores representantes de este último grupo sean los emoticonos y los “rage comics”. Estos últimos consisten en un grupo de viñetas que se utilizan para ejemplificar situaciones cotidianas con un énfasis exagerado en estados de ánimo específicos, representados por optimones con significados simbólicos conocidos por el receptor. Existen en la red herramientas gratuitas<sup>7</sup> que permiten a los usuarios comportarse, con gran facilidad, como variadores de este tipo de imemes en particular.

### La tecnología y el comentario social de los imemes

Para comprender la forma en que se utiliza el sentido del humor en la red, es conveniente tener conciencia de cómo han cambiado las reglas de comunicación desde el surgimiento de Internet. Si bien todavía hay canales centralizados donde se muestran chistes o bromas y comentario social, la forma en que éstos se vuelven conocidos y vistos es diferente a la manera en que ocurre en la radio o la televisión. En los medios masivos tradicionales, los programas son comúnmente conocidos por medio de comerciales que pasan mientras se ven otros programas, y el verlos depende mucho de su horario en relación con el del espectador. En la red, la forma en que son conocidos es más parecida a un sistema de *posters*. Es decir, sin importar el horario, mientras se es espectador (o participante) en una zona, se obtiene información de otra, principalmente a través de vínculos que son tanto pegados por usuarios reproductores, como pagados por los canales que quieren ser visitados; o incluso, como resultado de algoritmos para leer el comportamiento del usuario. Se parece al sistema de *posters*, porque uno “encuentra” la información en su camino –y encuentra tanto espectaculares como pequeñas hojas puestas por los propios usuarios para recomendar algo–. La diferencia está en que no sólo señala el evento, sino que normalmente da la oportunidad de acceder de inmediato a él.

A menos de que se tomen en cuenta sucesos en vivo como imemes, éstas consisten en la transmisión de información previamente existente; y como tal, están limitadas por la capacidad tecnológica que se tiene para transmitirla. Por eso no es de sorprender que los imemes hayan cambiado a través del tiempo conforme dichas tecnologías avanzan.

El surgimiento de “smiley”, una de las primeras memes de reconocido impacto, es un ejemplo de cómo las memes surgen por las propias limitaciones del medio, en este caso del medio escrito, pues el *smiley* “:-)” fue propuesto y aceptado por varias comunidades para señalar que un texto enviado a través de Usenet no debía ser tomado en serio (Fahlman, 2002). Usenet normalmente era utilizado para pláticas serias, y su texto no permite reconocer sentidos por inflexión de voz o marcas extra textuales, probablemente esto produjo la necesidad de generar modos de aclarar cuando uno desea comunicarse en un sentido humorístico.

En la terminología de Núñez Ramos, las *smiley* cumplían la función de restauración en el chiste del mensaje; sin la cual la broma puede pasar desapercibida al no haber indicación de que las cosas no deben ser interpretadas tal cual las dice el mensaje.

*Smiley* fue modificada y varió su significado. Primero cambió por signos, como “:””, para señalar un estado de ánimo y después fue representada de manera diferente por los propios sistemas de *software* de comunicación, que utilizaron signos mejor reconocibles a simple



vista, como “☺”. También tuvo el impacto de iniciar un conjunto de signos consistentes en una serie de caracteres de valor más icónico que la representación fonética que se usaba comúnmente, y muchos de ellos formaron varios conjuntos de símbolos aceptados por diversas comunidades.

A su vez, dichos símbolos o “emoticonos” mudaron a otras tecnologías donde la eficiencia de comunicación es muy importante; como, por ejemplo, los textos de celulares, en los que se siguen utilizando, aunque haya mejorado la tecnología para escribir mensajes de manera rápida y económica.

El tipo de rimemes anteriormente descrito es utilizado para enriquecer y simplificar la comunicación. Sin embargo, estas rimemes no forman por sí mismas un comentario social, son signos transversales que pueden usarse o no en contextos de crítica. No obstante, sirven como antecedente de símbolos que por sí mismos pueden funcionar más directamente como comentario social, como es el caso de los *rage comics*.

Al igual que con los emoticonos, los *rage comics* en un principio pueden parecer graciosos sin necesidad de contexto, pero conforme van obteniendo un valor simbólico dejan de ser graciosos por sí mismos y requieren un contexto para dar significado, que puede ser o no humorístico.

Conforme aumenta la cantidad y facilidad con que se puede enviar y recibir información, también se incrementa la variedad de formas en que ésta puede ser transmitida. Con los nuevos “cómo” aparecen también nuevos “qué”. Por ejemplo, cuando se comienza a transmitir imágenes estáticas con cámaras, antes de que pudiera transmitirse video, aparece una tendencia de transmitir la intimidad, que fue principalmente representada de 1996 a 2002 por JennyCam (*BBC News*, 2004), un sitio *web* en el que una joven envía fotografías de su cuarto cada determinado tiempo, minutos, mostrando su cotidianidad.

Posteriormente, ya con más tecnología para transmitir información, comienzan los vlogs, o blogs de video. Este tipo de contenido multimedia típicamente es producido por personas fuente, y retransmitido por reproductores; al no haber variación, generalmente no se consideran imemes, aunque sí presentan las bases de algunas de las plataformas que posteriormente formarían lo que se llamaría memes de Internet.

JennyCam puede ser un caso interesante de estudio social, pues es de los primeros en que se “entregó” voluntariamente la privacidad, coincide con sucesos independientes que formaron parte de esta tendencia, como Big Brother (que comenzó en 1997), y tiene como antecedente los blogs escritos (1994). En JennyCam hubo momentos tanto humorísticos como serios, pasando por eróticos o de comentario político. Sin duda alguna, constituye un gran ejemplo de cómo la tecnología puede afectar los posibles contenidos de la información en el ciberespacio.

Pasada la moda de entregar la privacidad, con tecnología de video más accesible y con páginas como YouTube que facilitan la creación y transmisión de video, surgen vlogs de carácter humorístico más directo.

Para tener una noción de la importancia de estos vlogs en el ciberespacio, tomemos el ejemplo de Werevertumorro, el vlog con más suscripciones en México al escribir esto (en el orden de los nueve millones), contra la suma de las suscripciones de los canales de YouTube oficiales de Televisa (del orden de los 36.000).<sup>8</sup>

Si bien Werevertumorro es un vlog humorístico, la crítica social se aborda de manera común. Ejemplo de ello es el video que sacó como parodia del suceso de la “Casa Blanca” con la primera dama de México,<sup>9</sup> superó el millón de visitas en tres días. De aquí también es rescatable mencionar que tanto las parodias de este evento,<sup>10</sup> como las otras muchas que surgieron, tienen una restauración humorística muy clara: consideran inadecuado el mensaje de la primera dama. Al conjuntar la cantidad de videos con la cantidad de vistas hechas a muchos de éstos, se observa también el sentir y la crítica social de una comunidad relativamente numerosa en el ciberespacio.

Las imemes pueden surgir tanto como consecuencia de las limitaciones de la tecnología –tal es el caso de los emoticonos– como gracias al avance de ésta –lo que ocurrió con la transmisión de video–. Pero también la tecnología se ve afectada por el uso de imemes. Por ejemplo, aunque las imemes no formaban parte de su diseño en un inicio, Facebook se ha rediseñado de manera que éstas se puedan reproducir con mayor facilidad; es la utilidad aparente del comando “Compartir”. También los *hashtags* y *retweets* en Twitter son básicamente mecanizaciones que facilitan la función de reproductores y *lurkers* en los usuarios.

Una vez llegado el punto en que reproducir una rimeme es más fácil que armar un nuevo mensaje, comienza una nueva disyuntiva entre los medios de comunicación informáticos respecto a los tradicionales. Antes se requería cierta habilidad histriónica para contar un “chisme”, ahora basta con pegar el vínculo de la fuente. En lugar de recomendar una obra de arte la misma se puede incluir en el mensaje. Esta tendencia puede desplazar las habilidades de comunicación de la narración o descripción para el “chisme” o el arte, hacia la crítica y el análisis, pues no es necesario narrar lo que ya alguien dijo, pero sí puede ser adecuado el criticarlo. Aun así, la crítica y el análisis forman parte de la información transmisible por medio de vínculos.

La transmisión de la información a través de vínculos como el De boca en boca instituye la nueva manera (en forma de blog escrito o de video) en que pueden surgir los líderes de opinión en los medios masivos. Los nuevos líderes, a su vez, pueden ser anónimos o conocidos, con toda la gama intermedia. Lo cual trae una consecuencia que quizá no sea obvia: el fortalecimiento de la comedia como herramienta de comentario social.



Figura 4. Dos imágenes que apoyan de manera humorística alguno de los lados. Fuente: BBC News, 2014.

Las personas transmiten lo que captura su atención, y las emociones constituyen una forma de captar rápidamente la atención. La risa es un evento social que generalmente se desea compartir, es un elemento adecuado para la reproducción de imemes, pues es mucho más directo y eficiente que otros más complejos, como la tristeza o la furia.<sup>11</sup> Incluso en eventos que provocaron la difusión de imemes principalmente serias, como el conflicto de Hamas-Israel en 2014, hubo imemes cómicas, como las de la figura 4, que aun cuando contienen muertes explícitas o implicadas, su restauración humorística, en este caso con mucho humor negro, no necesariamente presenta una normalidad sin muertes, sino una donde ocurren de manera justa o con ventaja en el bando contrario al que están criticando.

Para obtener la atención del usuario no se necesita el comentario social. Hay muchas páginas dedicadas al humor por el humor mismo que utilizan el formato de imemes, como Cuanto cabrón, Rage Comics, Cheezburger con los macros. Ni tampoco es necesario que el enfoque sea el humor, algunas páginas, como Upworthy, se especializan en emociones catárticas. Tanto estas páginas y formatos, como aquellas que tienen una agenda de comentario social o político transmitido por los propios usuarios, merecen atención de los investigadores para estudiar el fenómeno de las imemes y su relación con el humor (Vélez, 2013b).

Al respecto, probablemente el caso histórico más relevante por su influencia, y por ser de los primeros en su tipo, es "Obama girl", que dio a conocer al público general, a través de un video musical cómico, a quien posteriormente sería el presidente de los Estados Unidos de

América (Parker, 2008). Si bien la disyuntiva humorística de este video radicó en lo extraño de usar un número musical cantado por una modelo para anunciar lo atractivo y bueno de un político, la restauración humorística no consistió en la crítica de que así eran las cosas, sino al contrario, hacia una normalización de que así podrían ser las cosas, y que esto sería bueno, lo cual probablemente fue un factor que aumentó la popularidad de Barack Obama de manera positiva.

Las imemes también son un indicador de la reacción de la población ante ciertos eventos. En el pasado se podía encontrar comentarios sociales en las caricaturas del periódico. Con la llegada de las imemes, las rimemes son creadas y reproducidas por usuarios comunes. Es decir, la cantidad y variedad de las propuestas de comentario social aumentaron: desde las accesibles en los pocos canales de comunicación que comentan sobre eventos recientes, a potencialmente cientos o miles de personas que se interesan en hacer comentarios en la red.

Aunque claro, no toda rimeme se vuelve viral, y es en este punto donde empiezan a figurar los términos como selección y variación del evolucionismo. Las imemes y rimemes que son seleccionadas pueden ser un indicador de la opinión pública, aunque sus variaciones también pueden ser una herramienta para dirigirla.

Si bien el fenómeno de las imemes es relativamente reciente, ya ha habido tiempo para conocer, por prueba y error, algunas de las propiedades de los fenómenos meméticos para hacer campañas de mercadotecnia viral más refinadas que las realizadas al principio del siglo XXI. A continuación, de manera breve, se enumeran algunos de estos fenómenos:

- Las imemes son desacreditadas, es decir, dejan de ser vistas positivamente por razones diversas.
- Hay información que adquiere notoriedad como consecuencia de que se trata de evitar la reproducción de imemes (efecto Streisand) o de que éstas son reproducidas por medios artificiales (imemes forzadas).
- Las imemes pueden cambiar su significado porque su uso varíe conforme la utilizan personas que no las entienden, o por simple uso constante; a través del tiempo o de comunidades se les utiliza o se les entiende de maneras diferentes.
- Las imemes pueden variar su significado por cuestiones históricas relacionadas con un cambio de perspectiva sobre el evento o persona fuente.
- El comentario social puede ser mal interpretado porque no se capta la ironía (ley de Poe), lo cual puede provocar críticas o usos en contra de la intención de sus creadores.
- El valor viral de los eventos es independiente de su veracidad, por lo que es común que noticias falsas (*hoaxes*) se reproduzcan por su aparente relevancia.

Los fenómenos anteriormente descritos afectan la forma en que las imemes son seleccionadas y varían a través del tiempo. Algunos pueden cambiar la forma en que una imeme es percibida por las comunidades en línea, es decir, cómo es resignificada y, por lo mismo, también influyen en cómo es seleccionada para reproducirse y en el tipo de variaciones que tendrá. Otros muestran, incluso, que algunas de las imemes son seleccionadas precisamente por su valor de falsedad.

### Resignificación de las imemes

Las imemes no siempre significan para la población lo que sus creadores quieren comunicar, es el caso de las personas fuente que son involuntarias; como sucede con el arte, el significado de la obra también cambia conforme pasa el tiempo, pero en el caso de las imemes el tiempo suele ser bastante corto. Para esta sección es conveniente continuar con la línea aquí propuesta (Vélez, 2013a, pp. 254-259), que a su vez retoma la clasificación de imemes de Knobel y Lankshear (2007) asociándola con la tricotomía de los signos de Peirce (1974):

*Rimemes autocontenidas:* son signos o textos que no hacen referencia a información que el receptor debería conocer para entenderlas. Cuando los virales autocontenidos son parodiados y modificados se vuelven imemes índices. Como este tipo de signos virales tienen la forma de lo que representan pueden considerarse principalmente icónicos. Es difícil encontrar ejemplos representativos de estas rimemes con comentario social, pues por lo general se requiere conocer del contexto para entender el comentario, sin embargo, un caso cercano es el video de

la maestra del CBTIS 103 que regaña a unos niños por publicar en Twitter (Guzmán, 2013), y que cualquier persona hablante del español y con un poco de conocimiento en tecnología puede entender, a niveles de contenido y comentario social. Esta rimeme inmediatamente provocó el surgimiento de una imeme índice principalmente humorística.

*Rimemes índices:* son signos que hacen referencia a un contexto cultural fuera de la red. Para ser entendidas, el receptor requiere de un conocimiento que no está directamente relacionado con otras imemes. Se dispersan de forma más rápida en zonas geográficas relativamente definidas o en comunidades en línea especializadas. Si son muy conocidas, se pueden volver imemes índices. Un ejemplo de esto es Librería Peña Nieto, que al adquirir tal relevancia, por tratarse de una persona fuente muy conocida, no es autocontenida.

*Imemes índices:* son signos que hacen referencia a un contexto cultural dentro de la red. Son comúnmente parodias o imitaciones de virales. Este tipo de reproductores implican alguna forma de ícono sobre la imeme original. Un ejemplo son los videos que hicieron parodias y comentarios de lo sucedido con la maestra del CBTIS o los *hashtags* que refirieron el evento.

*Imemes simbólicas:* son signos que, independientemente de su historia y su valor icónico o de índice, adquieren significado por sí mismos. Comúnmente son utilizadas en conjunto con otros signos para armar mensajes. De este tipo de imemes son muy famosos los personajes de los *rage comics* y los *advice animals* (como *awkward penguin*). En México, algunas imemes cercanas a este nivel de símbolo son el “Juay de Rito” (utilizado como un “¿por qué?” irónico) y las referencias visuales a los “princesos” (una moda que parodiaba al sexismo en Latinoamérica). Los optimones de las imemes simbólicas pueden ser considerados semas de los textos de imemes.

*Textos de imemes:* son conjuntos de imemes, índices o simbólicas, que al relacionarse entre sí forman un texto con valor independiente al de las propias imemes que lo conforman, y que pueden llamarse también signos o imemes por sí mismos.

A grandes rasgos, esta taxonomía se puede dividir en tres niveles (figura 5): el primero consiste en virales o rimemes que se transmiten por vínculos, es decir, prácticamente no hay usuarios variadores; el segundo consiste en imemes como son más comúnmente entendidas, con una idea general y una serie de optimones que conforman a la mayoría de las rimemes; en el último, el nivel de texto, se utilizan a los optimones como signos formales para transmitir mensajes específicos más allá del significado individual de cada uno de ellos.

Como se puede observar, conforme se avanza en la clasificación se necesita mayor contexto para comprender el significado de alguna rimeme específica. Aun así, se debe considerar que esta clasificación es heurística, por lo que la división difusa entre los puntos es más pragmática

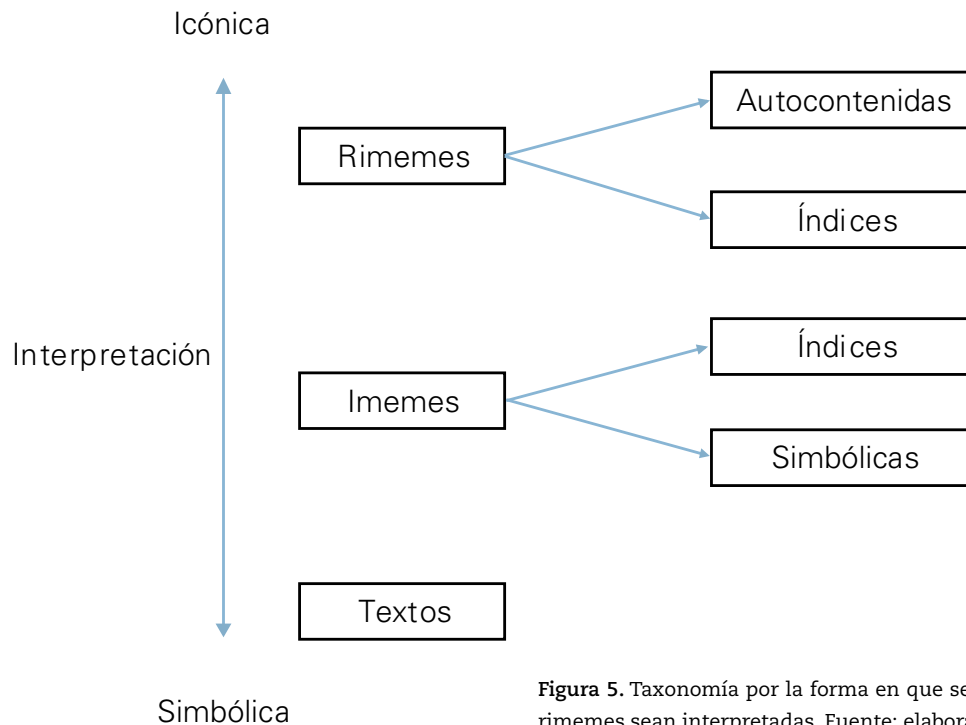


Figura 5. Taxonomía por la forma en que se espera que las rimemes sean interpretadas. Fuente: elaboración propia.

que teórica; un texto de imemes puede volverse tan conocido que puede llegar a ser conveniente considerarle una rimeme índice, por ejemplo.

Cuando se trata de imemes índices, el cambio de perspectiva en el evento que la imeme indica también produce un cambio en la perspectiva de la propia imeme. Es el caso de las rimemes que surgieron durante la llamada “guerra sucia” de las elecciones mexicanas en 2006, en donde se criticaba al entonces candidato Andrés Manuel López Obrador, así como su actitud después de perder en las urnas<sup>12</sup> (Tuñez, Sixto y Guevara, 2011). En las elecciones de 2012 hubo un cambio en los grupos opositores a este candidato y algunos de ellos lo apoyaron. Para entonces, las imemes de 2006 se volvieron en parte obsoletas no porque se usaran demasiado, como sucede en las imemes desacreditadas porque ya no son graciosas, sino por el cambio de perspectiva respecto a los eventos que las volvían relevantes como comentario social. Aunque estas rimemes recibieron una resignificación, no hubo acciones para volver a utilizarlas por los usuarios, por lo que, en general, ya no fueron variadas ni reutilizadas, ni siquiera por los partidos que competían por la Presidencia, aun cuando hubiese sido útil para su propia campaña. En este caso se perdió la restauración humorística. El motivo de crítica dejó de ser válido, no hubo una normalización humorística vigente a la cual señalar, por ende, se perdió la broma como comentario social actual y se volvió simplemente una referencia histórica.

Otro ejemplo donde el significado varía cuando cambia la perspectiva sobre el evento son las rimemes

del aparato GT-200, en las que se muestra el uso de un artefacto que utiliza el Ejército Mexicano para detectar droga. En el video original<sup>13</sup> se muestra a un soldado explicando cómo se usa el aparato; sin embargo, la mayoría de las referencias al video y al evento señalan que el aparato es un fraude, incluso en Aristegui Noticias lo apodaron la “ouija del diablo”.<sup>14</sup>

Este evento tuvo opiniones muy divididas, fue tomado tanto con indignación como con humor por los usuarios, incluso el experto entrevistado en Aristegui Noticias afirmó que leer la documentación del aparato es “divertidísimo” para cualquier estudiante de Física.

El creador de los aparatos fue llevado a una cárcel inglesa. Su destino y los accidentes que potencialmente pudieran ocurrir por la presunta ineficiencia del aparato dirigirán el significado que tendrá el video en el futuro.

Haciendo un paréntesis, con una imagen del evento anterior (figura 6) a continuación se ilustra los conceptos descritos hasta ahora.

Es una rimeme en formato de “*demotivational poster*”, en la que se ve a un policía con el GT-200 y una broma crítica en forma de texto, cuya frase es “Dando sus primeros pasos... hacia atrás”. Lo cual se puede leer, con la teoría humorística, de manera similar al *awkward penguin* anteriormente mencionado.

Si bien la imagen no es especialmente creativa, graciosa ni viral, sirve para reconocer un poco más de la lógica interna del uso de las imemes. La hizo un variador que usa el optimón del marco negro para indicar que se hará una broma consistente en tres partes: una imagen, un título y un comentario.

Comúnmente el título propone el armado humorístico y el comentario la disyunción humorística (la imagen puede ser cualquiera de las dos); sin embargo, en este caso fue necesario que se agregaran puntos suspensivos para indicar la disyunción, por lo que la primera parte del texto inferior sigue perteneciendo al armado.

Por la construcción de esta rimeme, la broma no podía seguir directamente del título, pero debía respetar el formato para ser considerada parte de la imeme *demotivational posters*; el variador prefirió no respetar las reglas de la broma, en vez de cambiar el aspecto visual.

Además del optimón que le da formato, la imagen forma parte de una rimeme índice.

Para entender esta última, se requiere conocer tanto el aparato que utiliza el policía de la imagen, como la crítica de que éste no funciona, pues es allí donde se encuentra su restauración humorística.



Figura 6. Demotivational poster con imagen sobre el GT-200. Fuente: Daniel Zepeda.

Retomando, el proceso de resignificación puede ser una consecuencia de la historia de las imemes. Cuando se publicó el video de la maestra del CBTIS, la intención de la profesora al permitirlo y promoverlo era denunciar el abuso de la libertad de expresión en foros como Twitter. Las consecuencias fueron más allá de las aparentes intenciones de la profesora y de los alumnos que la publicaron: la recepción pública del video produjo una serie de debates a nivel nacional sobre la justicia de sus acciones. Se formaron una serie de rimemes índices donde se tomó el

acontecimiento con sentido del humor, y se crearon varios *hashtags* en los que las frases adquirieron significado, ya simbólico, pues hubo un acuerdo en la comunidad sobre la manera en la que se utilizarían dichos signos, y es necesario conocer la historia para significar expresiones como #Grimaldo o #MeOfendoComoLaMaestraDelCBTIS.

La maestra y los alumnos fueron suspendidos poco después de que sucediera el evento, independientemente de que ambos grupos recibieran apoyo (polarizado) de diversas comunidades en línea, por lo que la difusión de la imeme ha tenido consecuencias principalmente negativas para los implicados.

En este ejemplo se puede ver que la rimeme original tiene comentario social, aunque no pretende ser graciosa. Sin embargo, cuando se formaron las imemes índices y simbólicas el evento adquirió un tono humorístico que no tenía la fuente.

En términos de TvTropes,<sup>15</sup> una forma en la que se resignifican las imemes es la llamada “meme reconocida; esto es, que las personas fuente reconozcan la existencia de la imeme o “meme ascendida” si la utilizan en sus propias obras.

Con la importancia que ha adquirido Internet, es cada vez más común que las imemes sean reconocidas pero no que sean ascendidas. Si lo que asciende es una imeme crítica, la intención puede ser resignificarla para disminuir su impacto negativo. Por ejemplo, antes de que Internet se volviera el medio masivo y accesible que es hoy en día, en México los candidatos incorporaron críticas hechas a ellos mismos, por parte de la oposición, a sus campañas políticas en medios tradicionales de comunicación, como el caso del dicho “hoy” de Vicente Fox. Sin embargo, con el constante flujo de críticas, es más difícil actualmente hacer imemes ascendidas de manera positiva; como sucedió con el caso de la hija de Enrique Peña Nieto cuando reconoció la imeme Librería Peña Nieto un día después de que ésta surgiera; lejos de desacreditar o resignificar la imeme, le dio una fuerza contraproducente, afectando de manera negativa al entonces candidato a la Presidencia de México.

La desacreditación es otra forma en la que las imemes pueden resignificarse por razones variadas. Ocurre cuando los optimones simplemente dejan de considerarse novedad o causa de gracia. Decir que una imeme está desacreditada equivale a decir que “ya no está de moda”, y esto puede suceder como consecuencia de que ha sido utilizada por los medios masivos tradicionales, o porque se ha utilizado demasiado en las propias comunidades, hasta agotarla;<sup>16</sup> ya no hay disyuntivas humorísticas y, por lo tanto, tampoco algo que restaurar que conduzca a la comicidad.

Las imemes se desacreditan cuando los medios masivos tradicionales las empiezan a usar, por ejemplo, en los noticieros o en comerciales; se vuelven conocidas fuera de su contexto original, y normalmente sucede hasta después de que la imeme alcanzó una masa crítica en

Internet, a menos que el evento fuente sea también una noticia relevante para los noticieros.<sup>17</sup>

De hecho, un fenómeno del que todavía no han surgido investigaciones académicas para corroborar su existencia, pero es de conocimiento general en algunas comunidades en línea, es el llamado “*Family Guy Effect*”, el cual señala que si una imeme se muestra en medios de televisión masivos (originalmente se refiere a la caricatura conocida como Padre de Familia), tendrá un brote de reproducción acelerada y poco después una rápida desacreditación. El tiempo que una imeme dura de moda puede variar mucho: desde los emoticonos que tienen décadas de ser utilizados, hasta las que resultan de eventos deportivos cuya duración es menor a un día.

Si se quieren utilizar imemes por razones de influencia social o de mercado, se debe tener presente dichos fenómenos de desacreditación, y efectuar las acciones de manera rápida; o bien, esperar para ver si es una imeme que potencialmente puede perdurar por su valor simbólico.

Un fenómeno polarmente opuesto a la desacreditación es el que en la jerga en línea se conoce como “*efecto Streisand*” (Sasaki, 2011). Se llama así por el suceso en el que la actriz Barbara Streisand intentó evitar que se difundieran imágenes, como la de la figura 7, en las que aparece su casa, y por este intento justamente se hicieron famosas. El evento fuente adquiere la atención del público (no a pesar, sino) como consecuencia de que la persona fuente intenta impedir que el evento sea conocido. Se necesita de la participación de usuarios con interés en hacer comentario social para mantener la difusión y permanencia de los vínculos que pueden permitir que se conozca la noticia. En estos casos, la resignificación de la imeme sucede por la reacción de las personas fuente ante información que ya estaba distribuida y no se le había dado importancia.



Figura 7. Fotografía que Barbara Streisand intentó censurar. Fuente: Wikipedia.

De este modo, en vez de que el índice torne relevante a la imeme, como sucede en los casos en que el evento fuente tiene importancia social, es la imeme la que vuelve relevante al índice. Es similar a lo que sucede en las imemes en las que el índice es inconsecuente, con la diferencia de que, en el caso del efecto Streisand, el evento o persona fuente sí puede ser importante, sólo que no era foco de atención inmediatamente antes del suceso memético.

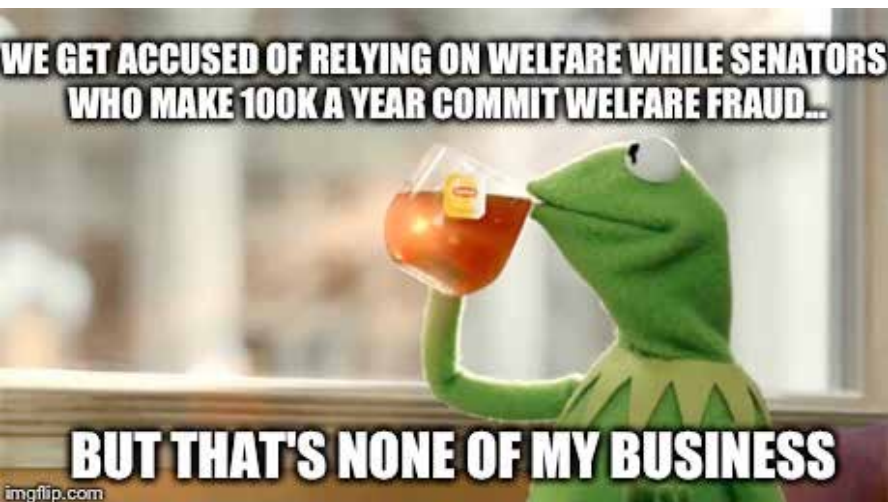
Si bien existen casos muy serios, como el intento de censura de Wikileaks (Lomeña, 2011), la ineffectividad por los intentos de censura en el ciberespacio comúnmente es aprovechada para darle giros humorísticos a las situaciones.

Parte de la gracia de esta foto es que puede ser encontrada fácilmente con Google, y esta reproducción en especial fue extraída de Wikipedia, por ser el primer resultado de la búsqueda “*Streisand Effect*”.

A pesar de que el efecto Streisand es de conocimiento popular en la red, sigue siendo común que se ignore o no se tome en cuenta al intentar alguna estrategia de censura; como en el caso del video donde Enrique Peña Nieto se equivoca al dar el significado de las siglas del IFAI y que Televisa de Guadalajara intentó censurar, provocando que varios usuarios lo volvieran a subir haciéndolo más famoso, pues además de la crítica sobre el acto del presidente se agregó la del intento de censura (Proceso, 2013a).

Un último caso de resignificación de imemes, que al parecer todavía no ha sido bautizado de manera definitiva por las comunidades en línea, consiste en utilizar optimones de forma distinta a como fue acordado que sería su significado simbólico en las propias comunidades. Dicho de otro modo, consiste en utilizar “mal” los optimones. Normalmente estos casos no son bien vistos por las comunidades en línea, pero puede suceder que las imemes estén lo suficientemente desacreditadas como para que no se dé importancia a tales variaciones; o bien, que se utilicen fuera de las comunidades donde comúnmente eran interpretadas, de manera que el cambio pasa desapercibido. En Twitter, por ejemplo, se siguen usando los *hashtags*, cuyo significado puede cambiar o incluso perderse por el simple uso arbitrario. Tal es el caso de las imemes que surgieron con el evento Juay de Rito. Aunque éstas ya pasaron de moda, se sigue utilizando esporádicamente el *hashtag* #JuayDeRito.<sup>18</sup> Pero si al principio éste se utilizaba como comentario social sobre la forma en que se habla mal el inglés, en la actualidad se utiliza como una expresión muy general para decir “¿por qué?”; o a veces, sin significado distinguible.

Otro ejemplo interesante es la traducción al español de las imemes de La Rana René (o *Kermit*), que en inglés dice “*But that’s none of my business*” (figura 8a) y que en México se volvió famosa con el armado “A veces ‘X’” y el cierre “Pero entonces recuerdo ‘Y’ y se me pasa” (figura 8b). Si bien, se puede decir que la imeme se utiliza “mal”



Figuras 8a y 8b. a) Rimeme de *Kermit the Frog* como típicamente se usa en inglés. Fuente: Know Your Meme.  
b) Rimeme de La Rana René como típicamente se usa en español. Fuente: Noticias.com.

cuando se usa la versión mexicana con otras comunidades, en México se hizo una resignificación donde su uso “correcto” simplemente es diferente al de otros contextos. Estas resignificaciones mantienen intacto el sentido humorístico de las imemes, pues aunque la traducción no sea precisa, el armado, disyunción y restauración humorísticos siguen existiendo en ambas versiones, con un significado distinto.

### Hoaxes y ley de Poe

Tal como sucede con las noticias de boca en boca del espacio natural, el éxito de las imemes en el ciberespacio puede ser independiente de su veracidad. La mentira y la ironía pueden tener un comportamiento viral, que puede ser voluntario, como en el caso de los *hoaxes*, o involuntario, como típicamente sucede con fenómenos donde aplica “la ley de Poe”.

Los *hoaxes*, traducidos literalmente como “bulos”, pero más frecuentemente utilizados con el término en inglés, consisten en noticias u obras que se hacen pasar por legítimas. La facilidad con la que se puede escribir y transmitir la información permitió que explotara el alcance de estos fenómenos, precedentes al Internet.<sup>19</sup> Dentro de la web comenzaron distribuyéndose en forma de cartas cadena, con comentarios sociales como las críticas a la comida chatarra, o con teorías de conspiración, aunque los *hoaxes* rara vez logran ser cómicos y engañar al mismo tiempo.<sup>20</sup> Cuando el autor pretende ser cómico pero no tiene la intención de engañar al espectador, se trata de casos de ley de Poe.

Ley de Poe es un término utilizado en Internet para referirse a la tendencia de creer alguna broma o sarcasmo como si fuera un comentario social literal.<sup>21</sup> Esto es posible porque hay sucesos tan extraños y creencias tan extremas que en ocasiones es difícil parodiarlas sin que

exista alguien que genuinamente concuerde con la parodia, o la identifique como legítima publicación de una postura antagónica. Se le podría considerar una especie de *hoax* involuntario, en el que la intención del autor es que su obra sea tomada de manera irónica, pero un porcentaje de la población la interpreta de manera literal; y son estas personas quienes a veces terminan dando a la obra un valor viral.

La existencia de los casos de la ley de Poe también pueden explicarse parcialmente con la teoría del humor aquí utilizada: al no haber una señal de restauración, como un *smiley* “☺” u otro signo textual suficientemente claro, la pretendida disyuntiva humorística puede pasar desapercibida. Si al establecer la normalización humorística es aceptada como completamente extrema por los grupos fuera del criticado, se corre el riesgo de no advertir la disyuntiva humorística al considerarla extraña en su conjunto; o bien, puede ser una normalización completamente aceptable por los grupos criticados, y que la disyuntiva humorística pase igualmente desapercibida.

Algunos casos de *hoaxes* son inconsecuentes, como el de la figura 9, en la que se muestran dos fotos de Thalía, con sus supuestas costillas obtenidas en una operación para reducir tallas. Otros, en cambio, tienen consecuencias graves, si no se entiende la broma, como el caso del mexicano que fue buscado por el gobierno, porque lo apodaron en YouTube igual que a un conocido narcotraficante (*CNN México*, 2011). Este último, también es una muestra de que se debe tener una mayor conciencia de los fenómenos en la red, pues así como muchos pueden parecer inocuos, son los mismos principios los que afectan también eventos de mayor relevancia social. Sobre todo para el gobierno o la prensa, el caer en casos de ley de Poe puede afectar su credibilidad, por lo cual estos fenómenos no deben ser subestimados ni tratados de manera ingenua.



Figura 9. Hoax de la costilla de Thalía. Fuente: *Infobae*.

En México, quizá los casos más conocidos de ley de Poe son los surgidos por los artículos en línea del diario satírico “*El Deforma*”.<sup>22</sup> Este ejemplo también demuestra que no debemos confiar en que la ley de Poe afecta sólo a personas externas, sin sentido del humor o ignorantes, pues han sucedido al menos dos casos en que una noticia dada por “*El Deforma*” es reproducida (temporalmente) como verdadera por otros medios de información.<sup>23</sup> En estos casos, los otros medios de comunicación funcionan como selectores y variadores en su sentido evolutivo, pues toman la noticia y la modifican para que la redacción sea propia. “*El Deforma*” tiene una señal de restauración humorística en su nombre: al indicar que está “deformando”, también está indicando que lo que en él se muestra es una modificación de lo real, y no debe ser considerado literalmente. Las razones por las que no se notan sus bromas pueden ser diferentes: porque no hay señal de restauración en el formato de la página; porque el nombre pasa desapercibido; porque la noticia es vista en otro medio que sí entendió la broma pero que la reprodujo sin nombrar la página, y otro medio, a su vez, la recibe sin las marcas textuales del original.

Si bien, la ley de Poe es relevante como fenómeno a considerar cuando se transmite información que puede ser polarizadamente controvertida, al ser algo conocido en la jerga del ciberespacio conlleva un problema, porque se vuelve una forma más de insultar a las facciones contrarias. Por eso no es extraño encontrar comentarios del tipo “Éste es un caso de ley de Poe, ¿verdad? No puedes estar hablando en serio” como una forma para desacreditar a un adversario (Aikin, 2013).

El presente artículo está enfocado en imemes en español, sin embargo existen varios casos muy interesantes sobre ley de Poe con comentario social que merecen alusión, por lo que enseguida enumeraremos algunos de ellos. Cabe destacar que algunos de éstos poseen una línea muy borrosa como para considerar si son casos de ley de Poe o directamente *hoaxes*; pero, aun siendo *hoaxes* tienen el comentario social de que en el contexto en el que surgieron debieron haber sido fácilmente detectadas, y no fue así.

Los libros anteriores a Internet, como *El Príncipe de Maquiavelo* y *Una modesta proposición* de Jonathan Swift, sobre los que hoy en día aún persiste el debate de si son obras satíricas o serias.

El grupo activista The Yes Men que ha logrado hacerse pasar por los grupos que critica y dar conferencias en los eventos de estos grupos, llevando a cabo acciones agresivas y exageradas, sin ser detectado durante los mismos; también ha recolectado grandes cantidades de firmas para causas absurdas.<sup>24</sup>

Aun siendo claro que *The Colbert Report* es un programa cómico de crítica social, se reportan casos en que los espectadores perciben diferente la intención de la crítica, ajustándola a su propia postura política (LaMarre, Landreville y Beam, 2009).

El caso Sokal en el que una revista de filosofía publicó un artículo de broma que asocia la física cuántica con los constructos sociales, y el caso de los artículos, publicados en revistas revisadas por pares, que fueron hechos por algoritmos computacionales (como el SCIGen) simulando la jerga de esas ramas de estudio.<sup>25</sup>



Una tercera forma en la que se puede encontrar falsedad en los fenómenos virales, independiente de la ley de Poe y los *hoaxes*, son las llamadas “memes forzadas”, en las que pocas personas reproducen un optimón esperando que se vuelva viral. Si no logran su objetivo, no son consideradas “verdaderas memes” por las comunidades y su uso se vuelve mal visto. Si la imeme es reconocida como forzada por la comunidad, no sirve como introducción humorística, aunque en un contexto diferente la broma o la rimeme fuesen aceptadas de manera cercana a la intención de su reproductor. Ejemplo de una meme forzada para comentario social es la acusación al equipo de Peña Nieto de introducir el *hashtag* #EsMomentoDeMexico para contrarrestar los *hashtags* negativos que surgieron en la época del debate durante su candidatura por la Presidencia de México.<sup>26</sup>

Antes de Internet, se hallan equivalentes de memes forzadas en los eslóganes y las expresiones o acentos de personajes, de televisión o películas, que pretendieron volverse moda y no lo lograron, tornándose ridículos ante los ojos de los espectadores.

Otro ejemplo de imemes forzadas, pero que conlleva además un caso de resignificación interesante, son los videos en donde se ve a personajes del narcotráfico en México ayudando a comunidades durante una situación de desastre. Si bien es difícil estar seguros de la intención precisa al momento de hacer públicos los videos, éstos también son utilizados como crítica social: la presencia de los narcotraficantes en esas situaciones hace evidente la ausencia del gobierno estatal y del Ejército Mexicano, quienes tienen la obligación de estar presentes ayudando a la población (Proceso, 2013b).

## Conclusiones

Las imemes no son un fenómeno definido que sucede de manera aislada, sino una gran variedad de fenómenos que tienen en común un comportamiento viral y que se relacionan entre sí con consecuencias no siempre predecibles. Esto último se debe a varias razones. Una de ellas es que los cambios en la tecnología no sólo afectan la forma en que se puede transmitir la información sino, incluso, la información que puede ser transmitida; surgen herramientas y posibilidades difíciles de predecir simplemente siguiendo las tendencias históricas. Otra razón es que las imemes no siempre se relacionan con el valor de verdad de la información; y la información a la que se tiene acceso, así como la que los usuarios tienden a reproducir, no siempre consiste en datos importantes y verdaderos, siendo difícil distinguirlos de los engaños, las bromas o las cosas irrelevantes. Además existe un cambio constante tanto en la información que se transmite como en la interpretación histórica de la misma. Como dichos cambios ocurren de manera acelerada en el ciberespacio, cuando un evento sale a los medios de comunicación tradicionales

es común que haya tenido ya un proceso de resignificación o desacreditación en las comunidades virtuales.

Todo esto en conjunto aumenta la importancia del valor humorístico de las imemes, pues permite una atención rápida e independiente del valor de verdad de la información, además de ser parte fundamental para la resignificación de los signos.

## Notas

<sup>1</sup> Lo cual no significa que no haya lugar para profesionales en estas nuevas tendencias (como sigue habiendo lugar para reporteros en las épocas de las cámaras portátiles), es sólo que así como se pueden volver famosas imágenes o videos documentados por aficionados, también se vuelven famosas actividades creativas hechas con herramientas y conocimientos mínimos; es el caso de varios de los ejemplos de este documento (como *awkward penguin*) y, por el contrario, de profesionales que predicen mal la recepción de su trabajo, como el video de la primera dama de México.

<sup>2</sup> Se llama memética al estudio de las memes sociológicas: unidades de información que se replican a nivel humano. La definición de este término ha sido muy discutida a través de los años. Para el presente artículo, lo importante es que la memética se compone de propuestas principalmente evolucionistas, y que de estas memes toman el nombre los fenómenos de Internet, aunque es discutible hasta qué punto se trata de polisemia o si las memes de Internet forman parte de las sociológicas.

<sup>3</sup> Las rimemes son computacionalmente más fáciles de reconocer que los optimones, pero no es absurdo pensar en la posibilidad de que éstos puedan ser identificados por inteligencia artificial. De hecho, la computabilidad del humor ya es una rama de investigación en la IA, aunque se enfoca más en la lingüística formal que en los fenómenos visuales (Taylor, 2009). Existen herramientas gratuitas que permiten buscar rimemes, e incluso variaciones, como TinEye o Google Image Search. Sin embargo, todavía no hay herramientas que busquen optimones.

<sup>4</sup> Reproducción y replicación son términos diferentes e importantes para la teoría de Dawkins (mientras que los seres vivos se reproducen, los genes se replican); en el caso de las imemes la línea es menos clara. Si bien el término “mutación” es más común en la biología, para las imemes el término general “variación” parece ser más adecuado. La selección se refiere a lo que permite que sea una rimeme específica y no otra la que llegue al usuario para ser percibida y potencialmente replicada.

<sup>5</sup> Esta imeme se refiere a un suceso captado en video durante la Feria del Libro de Guadalajara, cuando le preguntaron al entonces candidato a la Presidencia de la República Mexicana sobre los libros que marcaron su vida, y éste tuvo dificultades para responder. Al día siguiente, un mensaje de Twitter que reprodujo su hija comentando al respecto volvió aún más popular el evento.

<sup>6</sup> Véase la búsqueda de la comparación en <<https://www.google.com.mx/trends/explore#q=Caida%20de%20Edgar%2C%20AMLO&date=1%2F2006%2012m&cmpt=q>>.

<sup>7</sup> Por ejemplo, <<http://www.memegenerator.es/>> y <<http://rage-generator.com/>>.

<sup>8</sup> Televisa es la empresa de programas de televisión más grande de México. Los canales de YouTube utilizados para este conteo de suscriptores (redondeado en miles hacia arriba) son Noticieros Televisa (5.000), Fundación Televisa (4.000), Televisa Deportes (25.000) y Micanal 5 (2.000). Existen más canales de Televisa en YouTube a nivel estatal o con temas específicos; de éstos, el que tiene más suscriptores trata sobre un personaje humorístico, El Chavo del 8 (con 452.000).

<sup>9</sup> El suceso de la Casa Blanca es un evento que fue controvertido en

las redes sociales en el año de 2014, se criticó a la primera dama de México por poseer una mansión que presuntamente estaba por encima de su capacidad adquisitiva como actriz. Cuando ella publicó un video donde explicaba su versión de la situación, surgieron muchos más videos criticando y parodiando el suyo. Algunas de las primeras bromas que se hicieron sobre ello se pueden encontrar en <<http://www.peopleenespanol.com/article/memes-angelica-rivera-gaviota-casa-blanca-redes-sociales-virales-enrique-pena-nieto-mexico-fotos-video>>. El video específico de Wervevertumorro se encuentra en <<https://www.youtube.com/watch?v=QOaaWbFdYLk>>.

<sup>10</sup> La más vista, hasta el momento, es la de Galazia Vlog, que obtuvo más de tres millones de visitas en tres días. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=jaHOVoiGPcs>>.

<sup>11</sup> También existen imemes enfocadas en la ternura, que tienen propiedades que les permiten transmitirse con gran facilidad, incluso si no son graciosas. Sin embargo, este tipo de imemes rara vez se aprovechan para hacer comentarios sociales. Brent Coker ha estudiado el tema, aunque sus artículos son más comerciales que académicos. Véase <<http://www.webreep.com/blog/post/2011/11/14/What-makes-a-30-second-movie-go-viral.aspx>>.

<sup>12</sup> Una rimeme de esta época, “Plaza Sésamo vs. López Obrador” está disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=tKQHA3fKpGg>>.

<sup>13</sup> Véase una copia de este video en <<https://www.youtube.com/watch?v=BRqGyqZtc8g>>.

<sup>14</sup> Véase video de Aristegui Noticias en el canal de YouTube, en <<https://www.youtube.com/watch?v=FU86qsiSTnM>>. Una página que habla del video con más sentido del humor es <<http://papaesceptico.com/2010/12/el-gran-fraude-timo-del-detector-molecular-gt200-y-el-ejercito-mexicano/>>.

<sup>15</sup> TvTropes.org es una página wiki en donde se recolecta o formula el lenguaje para darle nombre a los tropos en la ficción. Es muy popular para la crítica y análisis de obras artísticas, pero también tiene secciones dedicadas a la no-ficción, entre ellas, sobre las memes de Internet.

<sup>16</sup> Si se desacredita porque aparece en otros medios, o aparece en otros medios cuando ya estaba desacreditada, puede variar de caso en caso. Hasta qué punto se puede hablar de correlación, causalidad o síntoma debe ser objeto de estudios posteriores.

<sup>17</sup> Una ilustración humorística del proceso de desacreditación de las imemes, que por su tamaño no se anexa aquí, puede encontrarse en <[http://www.cracked.com/article\\_19240\\_the-rise-fall-internet-meme-5Bchart5D.html](http://www.cracked.com/article_19240_the-rise-fall-internet-meme-5Bchart5D.html)>.

<sup>18</sup> La imeme Juay de Rito surgió como la transliteración de la pregunta, en inglés mal pronunciado, que un famoso comentarista mexicano, Joaquín López Dóriga, hiciera al actor Anthony Hopkins en una entrevista sin traductor, en la cual mostró su nulo dominio del inglés. Véase <[https://www.youtube.com/watch?v=uOSG\\_UKaSOU](https://www.youtube.com/watch?v=uOSG_UKaSOU)>.

<sup>19</sup> Un antecedente directo son las cartas cadena, donde se pedía al lector que las copiara y repartiera a fin de evitar un trágico suceso. En la ciencia también ha habido *hoaxes* que preceden al Internet, como el caso del hombre de Piltown.

<sup>20</sup> En el sitio dedicado a recopilar e investigar sobre leyendas urbanas snopes.com, se puede encontrar una gran base de datos sobre este tipo de *hoaxes*; posee su propia sección de *hoaxes*, inventados por ellos mismos, en forma de broma, en los que aplica la ley de Poe. Véase <<http://www.snopes.com/lost/lost.asp>>.

<sup>21</sup> El nombre proviene de un foro cristiano en el que un usuario apodado Nathan Poe propuso, en tono burlesco, el postulado epónimo como una crítica a los seguidores del creacionismo. El mensaje original dice: “*POE'S LAW: Without a winking smiley or other blatant display of humor, it is utterly [sic] impossible to parody a Creationist in such a way that someone won't mistake for the genuine article*”. Véase <<http://www.christianforums.com/t1962980-6/#post17606580>>.

<sup>22</sup> “*El Deforma*” tiene una página de Tumblr dedicada a mostrar ejemplos de personas que creyeron que alguna noticia era verdad. Véase <<http://eldeforma.tumblr.com/>>.

<sup>23</sup> Si bien “*El Deforma*” no debe considerarse una fuente confiable, la mayoría de las páginas que cayeron en la broma borraron sus publicaciones, y de varias de ellas sólo quedan como prueba las fotos dentro del propio diario irónico. A continuación dos de estos casos, el primero está en un artículo de broma, por lo que sólo se espera que le crean a las fotos; el segundo está en la sección de sucesos extraños pero verdaderos: <<http://eldeforma.com/2012/08/28/el-deforma-gana-demanda-a-yahoo-por-plagiar-su-nota-de-samsung-y-las-monedas-de-5-centavos/>> y <<http://eldeforma.com/2013/11/27/prensa-mundial-cae-en-broma-de-el-deforma-com/>>. Véase también la noticia de Apple reconociendo la falsedad: <<http://www.publimetro.co/mundo/samsung-paga-a-apple-multa-de-1-billon-de-dolares-en-monedas-de-5-centavos/lmklhA!IRDLAW9pkG2Y/>>.

<sup>24</sup> La página oficial del grupo es <<http://theyesmen.org>>. Sin embargo, tienen otras más con la finalidad de atraer la atención de los grupos que critican para poder ser contratados por ellos. Al parecer, están inactivos desde 2010.

<sup>25</sup> Para el caso Sokal, véase <<http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/>>.

<sup>26</sup> Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=7RzehWtTtwc>>. Independientemente de si la acusación es válida o no, el punto es que tiende a ser negativa la reacción de la comunidad ante los intentos de hacer parecer una rimeme como viral.

## Referencias

- Aikin, S. F. (2013), “Poe’s Law, group polarization, and argumentative failure in religious and political discourse”, *Social Semiotics*, vol. 23, núm. 3, pp. 301-317
- BBC News (2004), “R.I.P. Jennicam”, *BBC News*, 1 de enero, en <[http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/uk\\_news/magazine/3360063.stm](http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/uk_news/magazine/3360063.stm)> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- BBC News (2014), “Hamas and Israel step up cyber battle for hearts and minds”, *BBC News*, 15 de julio, en <<http://www.bbc.com/news/world-middle-east-28292908>> [fecha de consulta: 26 de noviembre de 2014].
- Blackmore, S. (2000), *The meme machine*, Nueva York, Oxford.
- Casacuberta, D. (2003), *Creación colectiva: en Internet el creador es el público*, Barcelona, Gedisa.
- Castaño, C. M. (2013), Defining and characterizing the concept of Internet meme, *Revista CES Psicología*, vol. 6, núm. 1, en <<http://revistas.ces.edu.co/index.php/psicologia/article/view/2642>> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- CNN México (2011), “Un joven confundido con el capo del cártel de Tijuana demandará al Estado”, *CNN México*, 23 de enero, en <<http://mexico.cnn.com/nacional/2011/01/23/un-joven-confundido-con-el-capo-del-cartel-de-tijuana-demandara-al-estado>> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- Dawkins, R. (2002), *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*, Barcelona, Salvat.

- Fahlman, S. E. (2002), *Smiley Lore :-)*, en <<https://www.cs.cmu.edu/~sef/sefSmiley.htm>> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- Guzmán, J. M. (2013), “Suspenden a maestra del CB-TIS; ‘defendí mis derechos’, dice”, *El Universal*, 9 de diciembre, en <<http://www.eluniversal.com.mx/sociedad/2013/suspenden-a-maestra-de-cbtis-39defendi-mis-derechos-39-dice-949299.html>> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- Guzmán, R. y J. I. Vélez (2012), “La ciencia a la luz de los memes. Los memes a la luz de la ciencia”, *Apuntes Filosóficos*, vol. 21, núm. 41, en <[http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_af/article/view/3617](http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_af/article/view/3617)> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- Infobae (2014), “Thalia mostró en Instagram las costillas que se sacó”, *Infobae*, 12 de agosto, en <<http://www.infobae.com/2014/08/12/1587088-thalia-mostro-instagram-las-costillas-que-se-saco>>.
- Knobel, M. y C. Lankshear (2007), “Online memes, affinities, and cultural production”, en M. Knobel y C. Lankshear (eds.), *A new literacies sampler*, Nueva York, Peter Lang Publishing, pp. 200-227.
- Know Your Meme (s.f.), en <[KnowYourMeme.com](http://www.knowyourmeme.com)>.
- Kozinets, R. V. (2010), *Netnography: doing ethnographic research online*, Londres, Sage Publications.
- LaMarre, H., K. Landreville y M. Beam (2009), “The irony of satire: political ideology and the motivation to see what you want to see in the Colbert Report”, *The International Journal of Press/Politics*, vol. 2, núm. 14, pp. 212-231.
- Lomeña, A. (2011), “Después de Wikileaks”, *Tecnokultura*, núm. 57, pp. 121-124.
- Moreno, M. (2011), “Peña, literatura y consecuencias”, *Excelsior*, 6 de diciembre, en <<http://www.excelsior.com.mx/opinion/2011/12/06/martin-moreno/791887>> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- Morin, V. (1972), “El dibujo humorístico”, en VV. AA., *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 136-163.
- Noticias.com (2014), en <<http://www.noticias.com/entretenimiento/los-15-mejores-memes-de-a-veces-quisiera.html>>.
- Núñez, R. (1984), “Semiótica del mensaje humorístico”, en M. A. Garrido (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 269-275.
- Parker, E. (2008), “Obama girl hits New York”, *Daily News NY*, 5 de febrero, en <[http://www.nydailynews.com/news/politics/2008/02/05/2008-02-05\\_obama\\_girl\\_hits\\_new\\_york.html](http://www.nydailynews.com/news/politics/2008/02/05/2008-02-05_obama_girl_hits_new_york.html)> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- Peirce, C. S. (1974), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Proceso (2013a), “Censuran en YouTube pifia de Peña Nieto sobre el IFAI”, *Proceso*, 16 de enero, en <<http://www.proceso.com.mx/?p=330865>> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- Proceso (2013b), “Cártel del Golfo reparte toneladas de despensas a afectados por ‘Ingrid’ en Tamulipas”, *Proceso*, 22 septiembre, en <<http://www.proceso.com.mx/?p=353468>> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- Sasaki, D. (2011), “Fama, seguidores, anonimato y activismo”, VV. AA., *Tecnología y participación ciudadana en la construcción democrática*, México, Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco, pp. 173-189.
- Taylor, J. (2009), “Computational detection of humor: a dream or a nightmare? The ontological semantics approach”, *IEEE/WIC/ACM International Joint Conferences on Web Intelligence and Intelligent Agent Technologies*, vol. 3, pp. 429-432, doi: 10.1109/WI-IAT.2009.318.
- Tuñez, M., J. Sixto y M. Guevara (2011), “Social networks and viral marketing: repercussion and incidence in the construction of the media agenda”, *Palabra Clave*, vol. 14, núm. 1, pp. 53-65.
- Vélez, J. I. (2012), “Las memes de Internet y su papel en los medios de comunicación mexicanos”, en G. de la Peña y F. Gervasi (coords.), *Memorias: XXIV Encuentro Nacional de la AMIC*, Saltillo, Coahuila, Universidad Autónoma de Coahuila/Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación, pp. 113-122.
- Vélez, J. I. (2013a), *La memética como herramienta científica para el estudio de las memes de Internet*, Monterrey, Tecnológico de Monterrey.
- Vélez J. I. (2013b), “El de boca en boca del ciberespacio”, en R. M. Canales, M. A. Navarro y R. Vera (coords.), *Primer congreso de estudiantes de posgrado en ciencias sociales y humanidades de la región noreste de México. Nuevas voces*, Cd. Victoria, Tamaulipas, Colegio de Tamaulipas/Red Noreste de Investigadores en Ciencias Sociales, pp. 97-106.
- Wikipedia (s.f.), “Efecto Streisand”, Wikipedia, en <[http://es.wikipedia.org/wiki/Efecto\\_Streisand](http://es.wikipedia.org/wiki/Efecto_Streisand)>.
- Zepeda, D. (2010), “El gran fraude timo del detector molecular GT200 y el Ejército Mexicano!!!”, *Papá Escéptico.com*, 30 de diciembre, en <<http://papaescptico.com/2010/12/el-gran-fraude-timo-del-detector-molecular-gt200-y-el-ejercito-mexicano/>>.

Recibido: 25 de agosto de 2014

Aceptado: 24 de diciembre de 2014

*\*Autor: José Ivanhoe Vélez Herrera*

Posdoctorante en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Doctor en Estudios Humanísticos con especialidad en Ciencia y Cultura. Maestro en Sistemas Inteligentes. Su objetivo de investigación actual es construir y promover un marco conceptual práctico que permita un acercamiento científico al estudio de las memes de Internet, con ayuda de herramientas evolucionistas y lingüísticas. [ivanhoe.velez@gmail.com](mailto:ivanhoe.velez@gmail.com).

*Imagen de inicio:*

Meme recuperado de <http://www.memeando.com>.  
[fecha de consulta: 30 de marzo de 2015].

*Cómo citar este artículo:*

Vélez, José Ivanhoe (2015), "Influyendo en el ciberespacio con humor: imemes y otros fenómenos", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 130-146, en <http://version.xoc.uam.mx/>.

## Los imemes como vehículos para la opinión pública



*Ignacio Gómez García\*/Universidad Iberoamericana, campus León, Guanajuato, México*

**RESUMEN:** Internet y algunos recursos propios de la Web 2.0 permiten el empoderamiento de las audiencias mediante la creación y circulación de contenidos, lo que los convierte en prosumidores. Los imemes representan un excelente ejemplo, ya que se trata de material producido por usuarios y viralizado mediante los servicios de redes sociales. En el presente texto se analiza la relación existente entre la creación de imemes con trasfondo político y la creación colectiva. Se decidió tomar el caso del escándalo que suscitó la filtración de un video donde aparecen varios legisladores del Partido Acción Nacional acompañados de bailarinas exóticas en una fiesta, por tratarse de un tema actual que tuvo alcance nacional. Se desea mostrar que, aun cuando la motivación del usuario para crear imemes es de naturaleza lúdica, en el fondo éstas representan una crítica legítima que conduce a un reforzamiento de creencias y percepciones enraizadas en el imaginario colectivo sobre el sistema político mexicano.

**PALABRAS CLAVE:** memes, Web 2.0, prosumidores, humor político, contenido generado por usuario (CGU).

**ABSTRACT:** Internet and some resources typical of Web 2.0 allow the empowerment of audiences by providing the means to create and circulate contents transforming the min to prosumers. Imemes represent an excellent example of this phenomenon because they are produced by users and viralized by using social media platforms. The relationship between the creation of imemes based on political events and collective creation are explored in this work. The decision to focus on the specific incident that involved legislators of Partido Acción Nacional, and their assistance and behavior at a party with lap dancers, is based on the reach and impact of the political actors involved. We aim to demonstrate that even if the creation of imemes is ludic in nature, it also constitutes a legitimate criticism and lead to a reinforcement of beliefs and perceptions, about the Mexican political system, rooted in popular culture.

**KEY WORDS:** memes, Web 2.0, prosumers, political humour, use regenerated content (UGC).

EL 11 DE AGOSTO de 2014, el portal informativo de *Reporte Índigo*<sup>1</sup> difunde un video donde aparecen varios legisladores federales del Partido Acción Nacional (PAN) en una fiesta que tuvo lugar durante la reunión plenaria de ese órgano político a finales de enero de 2014 en Puerto Vallarta, Jalisco. La nota acaparó la atención de los medios nacionales más importantes, debido a que en la grabación aparecen connotados panistas, entre los que destaca Luis Alberto Villarreal, diputado federal por el estado de Guanajuato y en ese momento coordinador de la fracción parlamentaria de su partido en el Palacio Legislativo de San Lázaro.

El video muestra a Villarreal bailando y deslizado sus manos sobre los glúteos de una voluptuosa mujer que, de acuerdo con unos gritos que pueden escucharse por encima de la música de banda, responde al nombre artístico de “Montana”. El atractivo noticioso de la grabación radica en que las “invitadas” a la fiesta son en realidad bailarinas contratadas en dos de los clubes nocturnos más populares de aquel destino turístico (Gutiérrez, 2014).

En cuestión de horas la noticia se volvió viral y en los servicios de redes sociales (SNS)<sup>2</sup> como Facebook y Twitter el asunto se convirtió en el tema del momento. Entre los comentarios y reacciones de los cibernautas destacan algunas imágenes de Villarreal con textos adicionales, relacionándolas con los hechos difundidos por *Reporte Índigo* de una manera burlona y sarcástica.

Una fotografía muestra a Villarreal sentado cómodamente en su curul con los dedos entrelazados, su mirada sugiere que se encuentra absorto en sus pensamientos; en la parte superior se agregó la leyenda “Vamos todos al Congreso”. Debajo de ésta, aparece una segunda imagen que muestra el exterior de un club nocturno con frontispicio griego, resaltado en neón azul, donde puede leerse que el nombre del establecimiento es “El Congreso”.



Imagen 1: Fuente: Actitud Fem (2014).

A medida que la noticia se sigue difundiendo, las imágenes de este tipo se multiplican a un ritmo vertiginoso hasta llegar a un punto en que muchos internautas se enteran de la bacanal panista a causa de ellas y no por las notas periodísticas. Este es un pequeño ejemplo del alcance de un fenómeno comunicacional, propio de la cultura digital, denominado comúnmente como “meme”.

Pero, ¿qué es exactamente un meme? ¿Quién o quiénes son los responsables de su creación y difusión? ¿Qué factores propician la existencia de estos nuevos fenómenos comunicacionales?

### Del meme al imeme

La popularización y uso de la palabra “meme” es reciente y se debe, principalmente, a la gran difusión que mediante los SNS han tenido imágenes como la que se describe en el apartado anterior. Sin embargo, el término data de 1976, cuando fue acuñado por el biólogo evolucionista Richard Dawkins y difundido mediante su libro *“The selfish gene”* (1976).

La teoría memética sobre la evolución cultural es de los trabajos más difundidos de Dawkins, su postulado central afirma que la cultura es resultado de la acción de “genes egoístas” que logran perpetuar su existencia al propagarse de mente en mente bajo la forma de ideas.

Tomando como punto de partida la propiedad de autorreplicación que tienen los genes, Dawkins postuló la existencia de un mecanismo análogo que permite la difusión de las ideas, lo denominó “meme” (por su parecido fonético en inglés con *gene*). Los rasgos culturales se transmiten de persona a persona, de manera similar a lo que ocurre con los genes o los virus. En este sentido, la evolución cultural puede explicarse mediante el mismo mecanismo de reproducción, difusión, variación y selección de la evolución biológica: el portador de una idea, comportamiento o actitud la comunica de manera directa o indirecta a otra persona, la cual se convierte en una portadora preparada para transmitirla a más personas (Dawkins, 1976).

Se denomina meme a cualquier unidad de información cultural, puede tratarse de melodías, modas, frases pegajosas, chistes, chismes, *marketing* viral, aceptación y adopción de nueva tecnologías, ideas, hábitos, entre otros. Richard Brodie (1996) se refiere a los memes como los “bloques de construcción elementales de la cultura”.

Otro de los postulados de Dawkins es que los memes evolucionan por selección natural, justo como ocurre con la teoría de la evolución biológica de Darwin. Algunas ideas serán poco exitosas al propagarse y terminarán por extinguirse, mientras que otras lograrán difundirse y, al hacerlo, sobrevivir y mutar. Los adeptos de esta teoría aseguran que los memes que más se replican tienen también una mayor propagación, pero el hecho de que

un meme sea exitoso no significa que sea benéfico para el receptor o la sociedad, tomemos como ejemplo modas como el consumo de “bebidas energizantes” mezcladas con alcohol, el consumo de ciertas drogas etiquetadas como “de diseñador”, o la “talla o” que provocó la adopción de hábitos alimenticios perjudiciales en mujeres cuyo objetivo era alcanzar lo que se consideraba como el estándar de belleza ideal.

Branislav Buchel (2012) considera que los memes pueden propagarse más rápido que los genes, pero lo hacen con mucha menor fidelidad que sus contrapartes biológicas. Buchel considera que la diferencia radica en el mecanismo de replicación, pues mientras los genes se transmiten de una generación a otra o verticalmente, los memes son capaces de propagarse de manera horizontal, entre miembros de una misma generación, lo cual les permite una difusión acelerada, pero también implica que las copias no serán precisas; en pocas palabras, los memes pueden diseminarse de manera acelerada pero ello reduce la fidelidad de la idea original.

Si bien el término “meme” proviene de la propuesta de Dawkins, misma que ha sido retomada por autores como Daniel C. Dennett (1995), Susan Blackmore (1999) y el ya citado Richard Brodie (1996), la forma en que se utiliza en el contexto de Internet es una variación que ahora también se aplica a los contenidos que se van difundiendo de usuario en usuario (Knobel y Lankshear, 2005). Sin embargo, Kate Distin (2006) considera que no basta que algo sea copiado para poder ser considerado un replicador memético, sino que también debe poder ser interpretado de manera similar por diferentes receptores, como sucede con la escritura, las matemáticas o la notación musical.

Lo anterior es una *conditio sine qua non* para la propagación eficaz –y, por lo tanto, la supervivencia–, de un meme, pues si el(los) receptor(es) no tiene(n) los referentes para interpretar de manera correcta la idea que el meme pretende transmitir, puede ocurrir que se decida ignorar el mensaje y, por ende, no seguir compartiéndolo, lo cual llevará a la extinción de ese meme en particular. Otra alternativa es que el mensaje sea comprendido parcialmente, o decodificado de manera descontextualizada, provocando una interpretación errónea, lo cual puede originar la diseminación de una idea con mutaciones, propiciando una nueva línea de pensamiento.

Hasta aquí hemos analizado el concepto original de meme pero, como puede apreciarse, se trata de un concepto demasiado complejo y ambicioso como para limitarlo a los “memes” que pululan en los servicios de redes sociales.

La primera definición académica para la variante de Internet fue propuesta por Patrick Davison en su trabajo *The language of Internet memes*: “Un meme de Internet es un fragmento de cultura, generalmente un chiste, que va adquiriendo influencia a medida que se va transmitiendo en línea” (Davison, 2012, p.122).

Con la intención de diferenciar los memes estudiados por Dawkins, Dennett, Blackmore y Brodie, de aquellos presentes en los entornos digitales, se retoma aquí la propuesta de José Ivanhoe Vélez, quien opta por llamar “imemes” a estos últimos (Vélez, 2012), así se evita la polisemia y el reduccionismo en relación a la concepción original. Por lo tanto, a partir de este momento llamaremos imemes a las imágenes con texto sobrepuesto que abundan en Internet, así como a sus posibles variaciones.

Knobel y Lankshear (2005) sugieren la existencia de dos tipos de imemes con base en su “replicabilidad”. Así establecen diferencias entre imemes “estáticos”, que se propagan con alto grado de fidelidad con respecto del original, y los “remezclados”,<sup>3</sup> que se “replican por la vía de la evolución, la adaptación o transformación del vehículo memético original” (Knobel y Lankshear, 2005, p. 13). El mayor sitio web no académico, dedicado al estudio del fenómeno de los memes, Know Your Meme, hace la misma distinción al considerar que cuando los contenidos se pasan de un usuario a otro sin modificaciones se está ante contenido viral, pero no necesariamente se trata de un imeme.

El imeme es una forma de comunicación visual que puede manifestarse en diversos formatos: una imagen, un GIF animado o incluso un video breve como los que circulan por servicios de redes sociales como Vine. La mayoría de ellos son simples, de baja resolución y una estética ordinaria. “La belleza y el realismo no son prioridad cuando se crea un meme, el enfoque está en el mensaje. A las imágenes se les añade texto, sonido e incluso otras imágenes para exaltar las cualidades virales del meme” (Knobel y Lankshear, 2005, p. 17).

Las fuentes para la creación de memes son casi ilimitadas pues retoman elementos de todo tipo de “realidades”: películas, videojuegos, programas de televisión, noticias, sucesos políticos, chismes que involucran celebridades, deportes, libros... en fin, cualquier tema que pudiera ser atractivo o relevante para quien lo crea y su comunidad.

### ¿Qué es la Web 2.0?

Se trata de un concepto acuñado por Tim O’Reilly en 2004, que tiene su origen en el estallido de la burbuja puntocom<sup>4</sup> en otoño de 2001. La crisis desatada representó un parteaguas para la historia de Internet, ya que provocó que un gran número de empresas desaparecieran del mercado o fueran absorbidas por sus competidores. En el año 2004 dos empresas del sector informático, O’Reilly y Media Live International, llevaron a cabo sesiones de trabajo para analizar aquellas que habían superado la crisis y poder identificar los factores clave de su éxito. A las que no superaron la crisis las denominaron “Web 1.0”; a las supervivientes o aquellas que se encontraban bien

posicionadas en el mercado en ese momento las llamaron “Web 2.0” (O’Reilly, 2005).

En primera instancia, el término Web 2.0 hace referencia a una forma de generar sitios y aplicaciones web que tiene en cuenta a los usuarios, no como meros receptores de información, sino como creadores. Según O’Reilly, el modelo de negocio de la Web 1.0 utilizaba la red mayoritariamente para la difusión de contenidos corporativos, por lo que existían pocos espacios para que los usuarios publicaran sus contenidos, el flujo de información era unidireccional y estaba orientado al consumo. En la nueva Web la red digital deja de ser considerada como un simple aparador de contenidos multimedia, para convertirse en una plataforma abierta que favorece la participación de los usuarios. La Web 2.0 propone una práctica más avanzada que la navegación a través de páginas estáticas (Scolari y Pardo, 2006).

La Web 2.0 propicia la participación abierta y gratuita mediante *software* disponible en línea, lo cual permite que el usuario se convierta en generador de contenidos, ejemplos de ello lo encontramos en blogs, foros, servicios de redes sociales, wikis y, el caso que ahora nos ocupa: generadores de memes.

La popularidad de los memes radica justamente en la capacidad que los usuarios tienen de crear nuevos contenidos, capacidad que se incrementó a finales de los noventa y en los primeros años del siglo XXI gracias a una nueva herramienta tecnológica, un *software* para edición de elementos gráficos: Photoshop de Adobe. La versión 5.0 (1998) permitía agregar texto a las imágenes, un elemento característico de los imemes; Photoshop 5.5 (1999) incluyó la función “Save For Web”, la cual permitía ajustar automáticamente la calidad y tamaño de las imágenes, para ser utilizadas en Internet (Börzsei, 2013).

Actualmente el proceso se ha vuelto aún más sencillo gracias a los “generadores de memes”, sitios web que contienen *software* desarrollado *exprofeso* para la creación de imemes,<sup>5</sup> la producción puede llevarse a cabo en una sola plataforma, sin necesidad de *software* adicional. Los sitios incluso contienen plantillas digitales a las cuales sólo hace falta agregarles texto, de esta manera los recursos para crear un imeme están al alcance de cualquier usuario, aun sin entrenamiento previo, pues la interface es sumamente amigable.<sup>6</sup>

Otro aspecto inherente a la Web 2.0 es la *convergencia*, definida por Henry Jenkins como “el flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento” (Jenkins, 2008, p. 14).

Así, la convergencia es un proceso tanto cultural como tecnológico donde los medios tradicionales y los nuevos chocan; los medios populares se entrecruzan con los corporativos; la producción y el consumo mediático

interaccionan dando lugar a nuevas formas de comunicación; y donde la información y el entretenimiento llegan a través de diferentes medios –teléfonos inteligentes, videojuegos, tabletas, computadoras, etcétera– que no se contraponen sino que forman un sistema articulado.

El “ecosistema mediático” que se describe incrementa la complejidad expresiva de los mensajes. La escritura se amplía y ahora incluye el uso de emoticones<sup>7</sup> y fotografías que se articulan con la finalidad de precisar y/o enfatizar un mensaje. Es una representación en la que la escritura y las imágenes establecen diversos tipos de relaciones de significación al momento de su producción. Como ocurre con otros medios basados en soportes visuales (cine, televisión), el orden establecido impone un significado pues constituyen un lenguaje en sí mismos. Al no existir reglas formalmente establecidas, son los usuarios quienes determinan el orden con base en una significación personal, dependiendo de lo que quieran comunicar. Esto ayuda a explicar la abundancia de memes sobre una misma temática e incluso las diferencias que pueden encontrarse en la utilización de un mismo recurso (dibujo o fotografía) para expresar diversas situaciones.

## De prosumidores y cultura participativa

Antes de la popularización de Internet, los llamados “medios masivos de comunicación” (MMC) tenían control total sobre la agenda noticiosa: los editores desempeñan funciones de *gatekeeping*<sup>8</sup> y al hacerlo, incidían en la visión que sus audiencias tenían de los sucesos en lo particular y de la realidad en general.

Internet fisuró el monopolio de los MMC al permitir el acceso a otras fuentes noticiosas y, con ello, la posibilidad de contrastar la información recibida, pero la transición de la Web 1.0 a la Web 2.0 representó una auténtica revolución comunicativa, pues las audiencias pasaron de ser meras receptoras a convertirse en productoras y emisoras; es decir, se transformaron en *prosumidoras*, lo que provocó volúmenes de creación y circulación de contenidos nunca antes vistos. En la actualidad cada minuto en Internet representa:<sup>9</sup>

- 126 horas de video subidas a YouTube
- 3.463.488 “posteos” y 3.288.348 “likes” en Facebook, lo que equivale a 378 GB de información
- 359.100 “tweets” en Twitter
- 1.449 actualizaciones en blogs de WordPress
- 214.375.014 correos electrónicos enviados
- 1.422.162 GB de información movilizadas a través de la web

El término *prosumidor*<sup>10</sup> fue introducido formalmente por Alvin Toffler en el libro *La tercera ola* (1980). En este libro, el autor afirma que el medio de comunicación más poderoso y masificador de las sociedades de la “segunda



ola” ha sido la televisión, un medio unidireccional en donde la interacción con los usuarios resulta casi imposible. En *La tercera ola* anticipa el advenimiento de los prosumidores y, con ellos, el fin de la era de los medios masificadores: “están desapareciendo los días de la omnipotente red centralizada que controla la producción de imágenes [...] los medios de comunicación de la tercera ola están destruyendo en un amplio frente el dominio ejercido por los dueños de los medios de comunicación de la segunda ola” (Toffler, 1980 p. 165).

No deja de sorprender lo atinado de algunas predicciones del afamado futurólogo, pues la hegemonía de la televisión tradicional<sup>21</sup> ha terminado y continúa en declive. Conforme al último estudio de hábitos de uso de Internet en México, realizado por la Asociación Mexicana de Internet (Amipci), el tiempo promedio diario de conexión se incrementó 26 minutos con respecto al año 2013, llegando a un total de 5 horas y 36 minutos, lo cual equivale a 39 horas por semana. En contraparte, de acuerdo con el estudio “Media habitsindex” que realiza la agencia NOP World, el promedio de tiempo que los mexicanos dedican a ver televisión es de 11.6 horas por semana (PR Newswire, 2014).

En consecuencia, el cambio más relevante propiciado por la Web 2.0 a nivel social es la participación que fomenta. Los usuarios han dejado de ser receptores pasivos gracias a la posibilidad de crear y producir mensajes y contenidos. De nada serviría generar contenidos sin una plataforma para difundirlos, en la actualidad los internautas tienen la capacidad de ponerlos en circulación, de hacerlos llegar, prácticamente sin restricciones, a todo aquél que quiera acceder a ellos, a cualquier hora, en cualquier lugar del orbe. En esta nueva cultura de la participación aparece una apertura a la respuesta, al intercambio y a la discusión: se logra la transición de los modelos verticales de información y conocimiento a modelos horizontales donde los usuarios aparecen al mismo nivel, sin un orden jerárquico; todos disponen de la misma capacidad para contribuir a los procesos comunicativos que se desarrollan, en el grado que a cada uno le plazca.

Henry Jenkins asegura que si bien Internet y la Web 2.0 representan un catalizador de la cultura participativa, ésta no comienza ni termina allí, sino que hunde sus raíces en la cultura popular, la cual se define por las oportunidades de colaboración que abre.

Comprender cómo circula la información es tan importante como saber expresar las ideas a través de palabras, sonidos o imágenes. La creación es iterativa: volveremos a dar forma a lo que creamos respondiendo al *feedback* crítico de los demás, a través de procesos de innovación y refinamiento. Alrededor de los principios de la inteligencia colectiva han surgido nuevas formas de autoría, que no es sólo individual (Jenkins en Lacasa, 2010, p.53).

Tomando como referencia lo expresado por Jenkins, retornemos a una de las preguntas planteadas al inicio

de este texto: ¿quién o quiénes son los responsables de la creación y difusión de los imemes? La respuesta es *todos*, porque lo que reflejan esas viñetas con texto sobrepuesto son creencias, prejuicios, filias, fobias, anhelos y esperanzas que se encuentran profundamente enraizadas en el inconsciente colectivo de la sociedad, porque tienen sus orígenes en memes, esas unidades básicas de transmisión cultural que contienen ideas y que se activan ante estímulos del entorno, que hacen las veces de catalizadores para la expresión, como la noticia sobre un grupo de legisladores que decide organizar una fiesta en una mansión de lujo, acompañados de bailarinas exóticas.

### Opinión pública y percepciones

La opinión pública es considerada como un estado de creencia común que tiene una colectividad respecto a determinado asunto. Su validez lógica como verdad no se fundamenta en el grado de conocimiento sino en la participación como grupo social. Para Durkheim la opinión pública es una idea general que proviene de la experiencia y del contacto social, que llega a convertirse en sentido común, a pesar de carecer de sustento cognitivo sólido.

Según la filosofía, la percepción es un elemento cognitivo que representa un grado de posesión de la verdad respecto de un conocimiento que se afirma como verdadero, pero sin tener garantía de su validez. En este sentido, la opinión pública es resultado de las percepciones de una sociedad y, “percepciones son realidades”, reza una máxima de la mercadotecnia. Si, como se afirma al inicio de este apartado, los imemes son elaborados por un individuo, pero reflejan la opinión de un colectivo, se vuelve importante conocer, retomando el caso Villareal, las opiniones de los mexicanos con relación a su sistema político, en general, y al Partido Acción Nacional, en lo particular.

Comenzaremos por las percepciones sobre el sistema político. De acuerdo con datos obtenidos en el estudio “Informe país sobre la calidad ciudadana en México”, elaborado por el ahora extinto Instituto Federal Electoral (IFE) y El Colegio de México, los encuestados manifiestan que confían un poco más en el gobierno federal (36%) que en los gobiernos de su estado y municipio (30%). La cifra es menos alentadora cuando se trata de confiar en los partidos políticos y los diputados, ya que el índice está por debajo de veinte por ciento.

Con esas cifras como referencia, a nadie debe sorprender la virulencia de los imemes relacionados con asuntos políticos, pues vienen a reforzar la percepción negativa que se tiene de la clase política del país.

Pero ¿qué opinión tienen los mexicanos con respecto al PAN? En un artículo titulado “Conservadores o liberales” la politóloga María Amparo Casar<sup>22</sup> asegura que, aun cuando el eje izquierda/derecha se viene desdibujando en México, en el imaginario público persiste una tendencia a

asociar valores con la orientación del partido; los partidos de izquierda son liberales y los de derecha son conservadores. Casar refiere una encuesta realizada por la casa encuestadora BGC en abril de 2012, según la cual los informantes consideran que partidos como PRD y PT se asocian con temas como el de la interrupción del embarazo, el respeto a las preferencias sexuales diferentes y los matrimonios entre el mismo sexo, el laicismo y la tolerancia religiosa. La derecha que, según los encuestados, encuentra su máximo referente en el PAN, estaría más asociada a valores tradicionales, opuestos a los mencionados anteriormente (Casar, 2012).

El mismo sentido indican los resultados obtenidos en otro estudio realizado por la Escuela de Graduados en Administración Pública y Política Pública (EGAP) del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Aunque éste se llevó a cabo en 2005, sus resultados sobre la percepción de los ciudadanos en relación a los partidos políticos y sus agendas señalan que “los votantes de todos los partidos coinciden al afirmar que el PAN es el partido que mantiene tendencias más conservadoras, esto es, lo visualizamos como aquel que se encuentra más arriba que los otros dos partidos (PRI y PRD), y esto es una constante entre las gráficas de todas las clases de votantes” (Pacheco, Vilalta y Scettino, 2005, p. 40).

### Sátira política, caricatura e imemes

El descontento con los gobernantes y sus conductas es un fenómeno añejo en nuestra sociedad, lo cual ha propiciado la búsqueda y creación de medios para expresar dicho malestar. Uno de los recursos más utilizados para este fin es la sátira, definida por la Real Academia Española como “discurso o dicho agudo, picante y mordaz, cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a alguien o algo”. Bastaría con una mirada por la historia mexicana para darse cuenta de que la caricatura política ha sido un vehículo por antonomasia para la sátira.

México tiene una amplia y reconocida tradición en este rubro, pues desde el siglo XIX han existido importantes plataformas enfocadas en la crítica al sistema político por medio de caricaturas: *El Ahuizote*, *El Gallo Pitagórico*, *Gil Blas*, *El Vale Panchito*, *El Hijo del Ahuizote*; y exponentes como: José Guadalupe Posada, José Clemente Orozco, Abel Quezada, Eduardo del Río “Rius”, Sergio Aragonés, Helio Flores y Naranjo, por mencionar algunos.

Aun cuando siempre ha existido algún motivo meritario de escarnio colectivo y no cualquiera tiene la habilidad para dibujarlo o el acceso a los medios para difundirlo, en ocasiones el ingenio y el uso de tecnologías alternativas han permitido sacar a la luz pública ciertas manifestaciones, como sucedió en el pasado con los carteles de protesta impresos con serigrafía durante

los movimientos de los años sesenta y setenta o las fotografías con demandas repartidas en la calle o fijadas con cinta adhesiva a los postes.

El fenómeno del imeme es muy similar, lo que ha cambiado hoy en día es el soporte y la facilidad con la cual las personas pueden crear y difundir sus mensajes desde la tranquilidad y seguridad de su hogar, sin restricciones de horario y con un alcance sólo limitado por su capacidad expresiva y la temática abordada.

Los imemes son producto de un individuo que proyecta la opinión de un colectivo que no tiene una estructura definida y se reconfigura a medida que surgen intereses comunes. Según Matthew Lieberman, la viralidad de las ideas se basa en lo atractivo que resultan las ideas para algunas personas y en que éstas, a su vez, las compartan por considerarlas como algo que será apreciado por los demás (Lieberman, 2012).

Ahora una serie de preguntas: ¿Qué reflejan los imemes que circularon en los SNS acerca del Partido Acción Nacional? ¿Qué nos dicen sobre el humor de quienes los crearon?

La mayor parte de los imemes recuperados en este trabajo basan su comicidad en la ironía, suscitada por el hecho de que los involucrados en dicho escándalo sean legisladores panistas; quienes, de acuerdo con los estudios de opinión mencionados anteriormente, son considerados como conservadores, apegados a valores tradicionales, la religión católica y la moralidad que emana de ella.

A continuación se presentan extractos tomados de las columnas de connotados editorialistas, intercalados con algunos imemes. El objetivo de este ejercicio es hacer una comparación entre las opiniones de profesionales de la comunicación y las de los usuarios que crearon los imemes, para mostrar la existencia de percepciones compartidas. Podría argumentarse que la existencia de semejanzas entre editoriales e imemes estriba en el hecho de que los MSS inciden en la construcción de la opinión pública; sin embargo, muchos de los imemes ya estaban circulando cuando estas columnas salieron a la luz, lo que se evidencia con el comentario de Francisco Garfias presentado un poco más adelante.



Imagen 2: Fuente: Actitud Fem (2014).



Imagen 3: Fuente: Zócalo Saltillo (2014).

Durante mucho tiempo el PAN ha mantenido posiciones moralistas, incluso mojigatas, en temas de sexualidad. La imagen de los líderes del PAN en el Congreso departiendo con teiboleras sugiere que esta actitud es mera hipocresía (Sergio Sarmiento, “Pan teibolero”, *Reforma*, 12 de agosto).

Hoy los panistas se muestran como son o como siempre han sido: pecadores infinitos, como la mayoría de los hombres y mujeres del mundo, pero ahora con dinero público, fuero y podercito. La diferencia estriba en la forma como por años hablaron en tono monacal de su misión para “adecentar” la política, purificar la nación y poner el ejemplo de una vida pública sin tacha. En todo caso vivieron cobijados por la hipocresía (Rafael Cardona, “De la cámara a la recámara”, *La Crónica de Hoy*, 13 de agosto).

Los famosos memes ya estaban en las redes sociales, junto a las fotos de los prominentes y reventados panistas. “¡Democracia ya, putas para todos!”, decía uno. “Pues sí, había putas, pero me obligaron a ir...”, rezaba el otro. Y los reproches de los cibernautas: “Tenían que ser ellos, los de la doble moral” (Francisco Garfias “¡Democracia ya, putas para todos!”, *Excélsior*, 12 de agosto).

Remezclados, resignificados, reinventados: evolucionar o morir

Anteriormente se mencionó que Knobel y Lankshear (2005) sugieren la existencia de dos tipos de imemes: “estáticos”, que se propagan prácticamente sin modificaciones, y “remezclados”, que van siendo transformados con la intención de lograr un mayor impacto entre los receptores.

Imágenes 4 y 5: ConexiónTotal.mx (2014) y Inbofae América (2014).

Imágenes 6 y 7: Fuente: El Chacalero (2014) y La Brecha Información Puntual (2014).



Entre los imemes remezclados destacan algunos que vienen circulando desde hace varios años y que, gracias a su longevidad, han logrado un alcance global, lo que permite reconocer claramente su precursor:

*Keep calm and carry on.* Sin lugar a dudas, se trata de uno de los imemes más emblemáticos. Su origen se remonta a una serie de pósteres creados durante la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra, cuya intención era mantener en alto la moral de la población en caso de una invasión nazi. Se pensó que todos los afiches habían sido destruidos pero en el año 2000 apareció uno de ellos en una tienda de libros; como a los dueños les gustó mucho, decidieron enmarcarlo y exhibirlo. A raíz de que muchos de los visitantes de la librería preguntaban por el precio del póster, los dueños decidieron hacer copias del mismo y venderlas. En abril de 2009 se creó un sitio llamado Keep Calm-o-Matic Meme Generator, en el que se podían crear variaciones de la imagen original, lo que disparó su popularidad en los SNS (Walter-K, 2011). Se estima que existen alrededor de 10,000 variaciones de este imeme.

La adaptación de esta imagen, en el caso de la fiesta en Vallarta, deriva de una frase que se escucha en el video mostrado por *Reporte Índigo*. Ocurre en forma de grito, mientras el senador Villarreal baila y acaricia los glúteos de una mujer: “Ánimo Montana”. La chica voltea brevemente y sonríe.

*Crearé mi propio parque temático con juegos de azar y mujerzuelas (I'm going to build my own theme park with blackjack and hookers).* Este imeme toma como punto de partida una frase mencionada por Bender, personaje de la serie animada *Futurama*. La estructura básica incluye una imagen de Bender y la frase: “Crearé mi propia \_\_\_\_\_, con juegos de azar y mujerzuelas” (Bandicoot, 2013). En el caso de los diputados panistas el creador del imeme optó por conservar la frase y tomar un fotograma del video original.

*Chico escéptico del tercer Mundo (Skeptical third world kid).* La primera aparición de este imeme fue el 22 de junio de 2012. Se trata de la imagen de un niño de raza negra<sup>13</sup> cuyos rasgos característicos incluyen una ceja levantada y las manos entrelazadas. La imagen se utiliza cuando se desea mostrar suspicacia sobre alguna situación o para ridiculizar las problemáticas que aquejan a los países desarrollados en relación a aquellos que no lo están. La adaptación de este imeme, en el caso de la fiesta panista, se realizó tomando como base un artículo en el cual se mencionaba que, a raíz de la exposición mediática recibida, la clientela de la bailarina conocida como “Montana” se había incrementado de manera considerable y, siguiendo la lógica de mercado, el precio por sus servicios también iban al alza.

Imágenes 8 y 9: The History Blog (2012) y The Keep Calm-o-Matic (2014).

Imágenes 10 y 11: Fuente: Meme Generator (2014) y Zoon Politikon (2014).





Imágenes 12 y 13: Fuente: Quick Meme (s. f.) y Pulso Diario de San Luis Potosí (2014).

Otros imemes sobre el tema fueron creados mediante la yuxtaposición de fotografías de los personajes involucrados y el uso de texto. En este sentido puede señalarse la existencia de cuatro variaciones conforme a su grado de verosimilitud:

1. Los imemes contruidos a partir de imágenes que no tienen relación con la fiesta pero que han sido resignificadas mediante el uso de texto.



Imágenes 14 y 15: Fuente: Pulso Diario de San Luis Potosí (2014) y La Brecha Información Puntual (2014).

2. Los imemes realizados a partir de fotografías no relacionadas con la fiesta y que integran fragmentos de declaraciones de los políticos involucrados. En este sentido, el caso más destacable es del Senador Villarreal, quien mediante su cuenta de Twitter justificó su presencia en la fiesta diciendo que no estaba en horario laboral. A continuación se muestra una impresión de pantalla de la declaración y el imeme que se construye con base en la misma.



Imágenes 16 y 17: Fuente: Aristegui Noticias (2014) y Periódico ABC (2014).

3. Los imemes contruidos de fotogramas de los videos, que incluyen fragmentos de las declaraciones hechas por los involucrados en el escándalo para destacar, de manera sarcástica, la inconsistencia de las mismas y evidenciar las conductas de los asistentes a la fiesta.



Imágenes 18 y 19: Fuente: Pulso Diario de San Luis Potosí (2014) y Actitud Fem (2014).

4. Los imemes elaborados a través de fotomontaje que retoman de manera satírica elementos de las declaraciones hechas por los participantes. El ejemplo más destacable lo encontramos en los imemes dedicados al diputado Martín López Cisneros, quien “desliza su mano sobre los glúteos de una chica” (Gutiérrez, 2014), como se puede observar en el video de *Reporte Índigo*.

A pesar de que el video muestra claramente el momento en que el diputado toca a la bailarina, López Cisneros se excusó en su página de Facebook diciendo que sólo estaba “quitando una pelusa de la espalda de la amiga de su exjefe de bancada” (imagen 20); es por esta razón que los imemes en donde se representa al legislador oriundo de Nuevo León se centran en este hecho (imagen 21).



Imágenes 20 y 21: Revolución Tres Punto Cero (2014) y Sopitas.com (2014).

Cabe señalar que no se muestran todos los imemes que se recuperaron de Internet, pues el número asciende a 42 y algunos de ellos tienen una calidad muy baja como para ser reproducidos; sin embargo, los ejemplos seleccionados cubren casi todo el espectro de variaciones encontradas.

Anteriormente se mencionó que para asegurar que el imeme pueda tener éxito –es decir, que se replique y sobreviva–, los receptores deben ser capaces de interpretar de manera correcta lo que su creador desea transmitir. Resulta lógico que el personaje con mayor número de piezas (19) haya sido Luis Alberto Villareal, pues al momento del escándalo fungía como coordinador parlamentario del PAN; es decir, por su cargo, era el de mayor exposición mediática de todos los asistentes y, por ende, el personaje más fácilmente identificable.

Con base en los ejemplos anteriores podemos decir que el alcance del imeme está relacionado directamente con el actor político involucrado, y con la facilidad que tiene el receptor para comprender la relación establecida entre imagen y texto; que el público comprenda plenamente lo que el autor quiso comunicar es el principio elemental para que el humor sea realmente gracioso, de lo contrario no funciona.

## Reflexiones finales

Con el advenimiento de las tecnologías propias de la Web 2.0, la creación y circulación de contenidos se facilita y las audiencias, anteriormente limitadas al consumo de contenidos, ahora también pueden asumir el rol de productores, una posibilidad anticipada por Alvin Toffler, quien acuñó el término *prosumidor* para dar cuenta de este fenómeno. La existencia de prosumidores reconfigura la lógica tradicional de los medios masivos, que pasan de la unidireccionalidad a la multidireccionalidad, y de la verticalidad a la horizontalidad en los procesos de creación, difusión y retroalimentación, lo cual propicia una cultura de participación donde los contenidos pueden apropiarse, modificarse y volver a distribuirse.

Por su parte, la convergencia de medios, característica de Internet, posibilita la creación y difusión de contenidos en una multiplicidad de soportes que incluye prácticamente todas las formas de expresión conocidas por la humanidad (presentes en los otros medios de comunicación masiva): prensa texto; radio sonido/audio; fotografía imagen estática; cine/TV/video imagen en movimiento. Los usuarios tienen a su disposición una gran variedad de herramientas que les permiten la creación de todo tipo de contenidos, incluso un Smartphone de los más austeros abre posibilidades para la expresión; posibilidades que hace un par de décadas se hubieran pensado más cercanas al ámbito de la ciencia ficción que a la realidad. Este aspecto no debe ser tomado a la ligera, pues permite un empoderamiento de la ciudadanía que, debidamente canalizado, puede ser catalizador de un cambio social profundo, tal y como ocurrió durante la llamada “primavera árabe”.

Sin embargo, para crear contenidos socialmente trascendentes no basta con tener la capacidad tecnológica y las habilidades técnicas, también es necesario contar con lo que se conoce como *media literacy*, la llamada alfabetización mediática o educación en medios, que incluye una serie de competencias que permiten a las personas analizar, evaluar y crear mensajes con enfoque crítico.

Contamos con los elementos infraestructurales que podrían conducir a la sociedad a un nuevo estadio, en el cual la gestión y aprovechamiento de la *inteligencia colectiva* se vislumbra en el horizonte, pero la realidad es que existen barreras que se interponen, y no sólo nos referimos a elementos propios de la llamada *brecha digital*, sino a condiciones superestructurales que limitan el aprovechamiento pleno del componente tecnológico. Mientras persistan asimetrías tan marcadas en lo económico, lo educativo, lo cultural y, por supuesto, lo social, parecerá que nos referimos más a una utopía que a una posibilidad cercana.

## Notas

<sup>1</sup> <<http://www.reporteindigo.com>>.

<sup>2</sup> Por sus siglas en inglés (*social network services*).

<sup>3</sup> En muchas ocasiones las leyendas urbanas, los mitos y las anécdotas son “retocados” cuando se vuelven a contar con la intención de hacerlos más memorables o apropiados para lograr un mayor impacto entre los receptores. Dichas modificaciones se van acumulando y, con el tiempo, la idea original puede subsistir aunque queda poco del relato original. Lo mismo ocurre con los memes, los cuales van mutando conforme se van difundiendo. Facebook es ahora una entidad de capital abierto. Se recomienda a todos sus miembros publicar un anuncio de este tipo, o si lo prefiere, puede copiar y pegar esta versión. Si no publica este comunicado por lo menos una vez, usted podría estar tácitamente consintiendo el uso de elementos como las fotografías, así como la información contenida en sus actualizaciones de perfiles de estado. (Cualquiera que lea esto puede copiar este texto y pegarlo en su muro de Facebook. Esto los coloca bajo la protección de las leyes de derechos de autor.)

<sup>4</sup> La “burbuja dotcom” o “punto.com” fue un fenómeno especulativo que se dio en torno a empresas basadas en Internet (de allí el nombre), entre 1998 y 2001. Dichas empresas incrementaron rápidamente su valor en la bolsa de valores gracias a la promesa de grandes utilidades con inversiones muy reducidas. Tras el colapso, el índice Nasdaq (bolsa especializada en tecnología) perdió 78% de su valor y provocó la desaparición de casi cinco mil compañías de Internet (*El País*, 2010).

<sup>5</sup> Memegenerator.net es uno de los más visitados.

<sup>6</sup> La amigabilidad o cordialidad de una interface de usuario se refiere a su *facilidad de uso*. Esa facilidad de uso es relativa al tipo de usuario; pero, de manera general, podemos decir que una interface es más amigable en la medida en que le resulta fácil de usar a una mayor proporción de usuarios de una población determinada.

<sup>7</sup> Neologismo que se obtuvo como resultado de fusionar las palabras “*emotion*” e “*icon*”. La “carita sonriente”, creada a partir de signos de puntuación, fue utilizada por primera vez en 1982 por Scott Fahlman, al considerar que la ausencia de un medio de comunicación visual en línea generaba malos entendidos, sobre todo cuando se recurría al humor o al sarcasmo. Fahlman sugirió el uso de ‘:-)’ y ‘:-(’ para diferenciar los contenidos que no debían ser tomados con seriedad de aquellos que sí debían serlo.

<sup>8</sup> El concepto de *gatekeeper* fue elaborado por Kurt Lewin en 1947. Descubrió la existencia de filtros a través de los canales comunicativos de un grupo. Las zonas de filtro son controladas por sistemas objetivos de reglas o bien por *gatekeepers* que tienen el poder de decidir si bloquean o dejan pasar la información. El *gatekeeping* en los MMC incluye todas las formas de control de la información.

<sup>9</sup> Datos obtenidos del sitio The Internet in Real Time <<http://pen-nystocks.la/internet-in-real-time/>>.

<sup>10</sup> Del vocablo inglés *prosumer*; neologismo formado por la fusión de dos palabras: *producer* (productor) y *consumer* (consumidor).

<sup>11</sup> La convergencia con otras tecnologías como Internet representa el futuro de la televisión.

<sup>12</sup> Catedrática e investigadora del Departamento de Estudios Políticos del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE).

<sup>13</sup> Supuestamente se trata de un niño de Uganda que fue fotografiado durante una misión de ayuda humanitaria.

## Referencias

Actitud Fem (2014), “Con estos memes se acaban al PAN tras el escándalo de los ‘diputables’”, imagen, en <<http://www.actitudfem.com/hogar/articulo/con-estos-memes-se-acaban-al-pan>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].

Alberich, J. (2005), “Notas para una estética audiovisual digital”, en J. Alberich y A. Roig (coords.), *Comunicación audiovisual digital. Nuevos medios, nuevos usos, nuevas formas*, Barcelona, Editorial de la Universidad Oberta de Cataluña.

Amipci (2014), *Estudio sobre los hábitos de los usuarios de Internet en México 2014*, en <<https://www.amipci.org.mx/es/estudios>> [fecha de consulta: 5 de agosto de 2014].

Arbesman, S. (2004), *The meme spread project: an initial analysis of the contagious nature of information in online networks*, en <<http://www.arbesman.net/memespread.pdf>> [fecha de consulta: 5 de julio de 2014].

Aristegui Noticias (2014), “Fiesta no fue en horario laboral; ‘no me sentía a gusto’: panistas”, imagen, en <<http://aristeginoticias.com/1108/mexico/fiesta-no-fue-en-horario-laboral-no-me-sentia-a-gusto-panistas/>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].

Aunger, R. (2002), *The electric meme: a new theory about how we think*, Nueva York, Free Press.

Bandicoot, P. P. (2013), “I’m going to build my own theme park with blackjack and hookers”, imagen publicada, *Know Your Mem*, en <<http://knowyourmeme.com/memes/im-going-to-build-my-own-theme-park-with-blackjack-and-hookers>> (fecha de consulta: 25 de agosto de 2014).

Blackmore, S. (1999), *The meme machine*, Oxford, Oxford University Press.

Börzsei, L. K. (2013), *Makes a meme instead: a concise history of Internet memes*, Utrecht, University of Utrecht.

Brodie, R. (1996), *Virus of the mind: a new science of the meme*, Seattle, Integral Press.

Buchel, B. (2012), *Internet memes as means of communication*, tesis de maestría, República Checa, Masaryk University.

Cardona, R. (2014), “De la cámara a la recámara”, *Crónica de Hoy*, 13 de agosto, en <<http://www.cronica.com.mx/notas/2014/850733.html>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].

Casar, M. A. (2012), “Conservadores o liberales”, *Reforma*, 17 de abril, Primera.

ConexiónTotal.mx (2014), “Destituyen a ‘diputables’ como Coordinador y Subcoordinador”, imagen, en <<http://conexiontotal.mx/iPhone/Interior.php?Nreg=449781&Op=0>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].

Davison, P. (2012), “The language of Internet memes”, en M. Mandiberg (ed.), *The social media reader*, Nueva York, New York University Press, pp. 120-134.

Dawkins R. (1976), *The selfish gene*, Londres, Oxford University Press.

Dennett, D. C. (1995), *Darwin’s dangerous idea: evolution and the meanings of life*, Nueva York, Simon & Schuster.

- Distin, K. (2006), *The selfish meme: a critical reassessment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- El Chacalero (2014), “El meme del día, dedicado a los Diputables”, imagen, en <<http://elchacalero.com/in/el-meme-del-dia-dedicado-a-los-diputables/>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- El País (2010), “El día que la burbuja ‘punto.com’ pinchó”, *El País*, 10 de marzo, en <[http://economia.elpais.com/economia/2010/03/10/actualidad/1268209975\\_850215.html](http://economia.elpais.com/economia/2010/03/10/actualidad/1268209975_850215.html)> [fecha de consulta: 5 de agosto de 2014].
- Garfias, F. (2014), “¡Democracia ya, putas para todos!”, *Excelsior*, 12 de agosto, en <<http://www.excelsior.com.mx/opinion/francisco-garfias/2014/08/12/975714>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Gómez, I. (2013), “Del meme al imeme, trascendiendo la dimensión lúdica”, *Entretextos*, año 5, núm. 15, en <<http://entretextos.leon.uia.mx/num/15/PDF/ENT15-8.pdf>> [fecha de consulta: 16 de julio de 2014].
- Gutiérrez, H. (2014), “La fiesta de los ‘dipu-tables’” *Reporte Índigo*, 11 de agosto, en <<http://www.reporteindigo.com/reportes/mexico/la-fiesta-de-los-dipu-tables>> [fecha de consulta: 11 de agosto de 2014].
- Heylighen, F. y K. Chielens (2009), “Evolution of culture, memetics”, *Encyclopedia of complexity and systems science*, en <<http://pespmc1.vub.ac.be/Papers/Memetics-Springer.pdf>> [fecha de consulta: 5 de junio de 2013].
- IFE (2014), *Informe país sobre la calidad de la ciudadanía en México*, México, Instituto Federal Electoral.
- Infobae América (2014), “Los memes de los diputados ‘fiesteros’ invaden Internet”, imagen, en <<http://www.infobae.com/2014/08/14/1587599-los-memes-los-diputados-fiesteros-invaden-internet>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Islas, O. (2008), “El prosumidor. El actor comunicativo de la sociedad de la ubicuidad”, *Palabra Clave*, vol. 11, núm. 1, en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64911103>> [fecha de consulta: 12 de julio de 2014].
- Jenkins, H. (2008), *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Jenkins, H. (2009), “If It doesn’t spread, it’s dead (part one): media viruses and memes”, *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, en <[http://henryjenkins.org/2009/02/if\\_it\\_doesnt\\_spread\\_its\\_dead\\_p.html](http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html)> [fecha de consulta: 02 de junio de 2013].
- Knobel, M. y C. Lankshear (2005), “Memes and affinities: cultural replication and literacy education”, en <<http://everydayliteracies.net/files/memes2.pdf>> [fecha de consulta: 21 de mayo de 2014].
- La Brecha Información Puntual (2014), “Los diputados y sus memes”, imagen, en <<http://labrecha.me/2014/08/12/los-diputables-y-sus-memes/>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Lacasa, P. (2010), “Entrevista a Henry Jenkins. Cultura participativa y nuevas alfabetizaciones”, *Cuadernos de Pedagogía*, núm. 398, pág. 52-57.
- Lieberman, M. (2012), “Be an information DJ”, *Harvard Business Review Blog*, 27 de noviembre, en <<http://blogs.hbr.org/2012/11/think-like-an-information-dj/>> [fecha de consulta: 17 de agosto de 2014].
- Meme Generator (s. f.), “Crearé mi propio clan con juegos de azar y mujerzuelas”, imagen, en <<http://memegenerator.net/instance/53289905>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- O’Reilly, T. (2005), “What is Web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software”, en <<http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>> [fecha de consulta: 30 de julio de 2014].
- Pacheco, Vilalta y Scettino (2005), *Una contribución a la teoría de la elección racional sobre los elementos de evaluación, percepción y voto*, documento de trabajo, EGAP-ITESM.
- Periódico ABC (2014), “‘Bailan’ con memes a panistas teiboleros”, imagen, en <<http://www.periodicoabc.mx/noticias/mi-ciudad/2014/08/memes.php#.VSV3ePmUdqU>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- PR Newswire (2014), “NOP World Culture Score (TM) Index examines global media habits... uncovers who’s tuning in, logging on and hitting the books”, *PR Newswire*, 15 de noviembre, en <<http://www.prnewswire.com/news-releases/nop-world-culture-scoretm-index-examines-global-media-habits-uncovers-whos-tuning-in-logging-on-and-hitting-the-books-54693752.html>> [fecha de consulta: 21 de agosto de 2014].
- Pulso Diario de San Luis Potosí (2014), “Memes ironizan sobre la fiesta de diputados panistas”, imagen, en <<http://pulsoslp.com.mx/2014/08/15/450392/>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Quick Meme (s. f.), “Skeptical third world kid”, imagen, en <[www.quickmeme.com/Skeptical-Third-World-Kid/](http://www.quickmeme.com/Skeptical-Third-World-Kid/)> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, Madrid, Espasa-Calpe.
- Revolución Tres Punto Cero (2014), “‘Sólo le quitó una pelusa de la espalda’: diputado panista”, imagen, en <<http://revoluciontrespuntocero.com/niega-diputado-panista-separarse-de-su-cargo-por-la-fiesta-en-puerto-vallarta/>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Sarmiento, S. (2014), “Pan teibolero”, *Reforma*, 12 de agosto, en <<http://www.sergiosarmiento.com/index.php/columnas/reforma/805-pan-teibolero>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Scolari, C. (2008), *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*, Barcelona, Gedisa.
- Scolari, C. y H. Pardo (2006), “Web 2.0. Caos conceptual y nuevos mitos en el discurso cibercultural”, ponencia,



- IX Congreso IBERCOM, Universidad de Sevilla, Sevilla, del 15 al 18 de noviembre.
- Shifman, L. (2007), "Humor in the age of digital reproduction: continuity and change in internet-based comic texts", *International Journal of Communication*, vol.1, en <<http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/download/11/34>> [fecha de consulta: 26 de junio de 2013].
- Shifman, L. y M. Thelwall (2009), "Assessing global diffusion with web memetics: the spread and evolution of a popular joke", *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 60, núm. 12, pp. 2567-2576.
- Shirky, C. (2010), *Cognitive surplus: how technology makes consumers into collaborators*, Nueva York, The Penguin Press.
- Sopitas.com (2014), "Diputado del PAN explica: no toqueteó a bailarina, le quitaba una pelusa", imagen, en <<http://www.sopitas.com/site/363647-diputado-del-pan-explica-no-toqueteo-a-bailarina-le-quitaba-una-pelusa/>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- The History Blog (2012), "Original 'keep calm and carry on' posters on AR", imagen, en <<http://www.thehistoryblog.com/archives/15388>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- The Keep Calm-O-Matic (2014), "Keep calm and ánimo Montana", imagen, en <<http://www.keepcalm-o-matic.co.uk/p/keep-calm-and-%C3%A1nimo-montana/>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Toffler, A. (1980), *La tercera ola*, Bogotá, Plaza & Janés.
- Vélez, J. I. (2012), "Las memes de Internet y su papel en los medios de comunicación mexicanos", en G. De la Peña y F. Gervasi (coords.), *Memorias. XXIV Encuentro Nacional AMIC*, Saltillo, AMIC/Universidad Autónoma de Coahuila, pp. 113-122.
- Walter-K. (2011), "Keep calm and carry on", imagen publicada, *Know Your Meme*, en <<http://knowyourmeme.com/memes/keep-calm-and-carry-on>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Zócalo Saltillo (2014), "#DipuTables: Le llueve al PAN con nuevo meme", imagen, en <<http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/diputables-le-llueve-al-pan-con-nuevo-meme-1407895759>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].
- Zoon Politikon (2014), "Bender Villarreal", imagen, *Ayotzinapa somos todos*, en <<http://zoonpolitikonmx.com/2014/08/15/bender-villarreal/>> [fecha de consulta: 25 de agosto de 2014].

Recibido: 4 de septiembre de 2014

Aceptado: 18 de febrero de 2015

\*Autor: Ignacio Gómez García

Licenciado en Comunicación. Maestro en Administración Organizacional. Académico del Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades, y miembro del Cuerpo Académico de Comunicación Post Medial de la Universidad Iberoamericana, *campus*, León, Guanajuato, México. Profesor de posgrado en la Universidad DeLa Salle, Bajío. Miembro de Grupo Hacia una Ingeniería en Comunicación Social (GICOM). <[ignacio.gomez@leon.uia.mx](mailto:ignacio.gomez@leon.uia.mx)>.

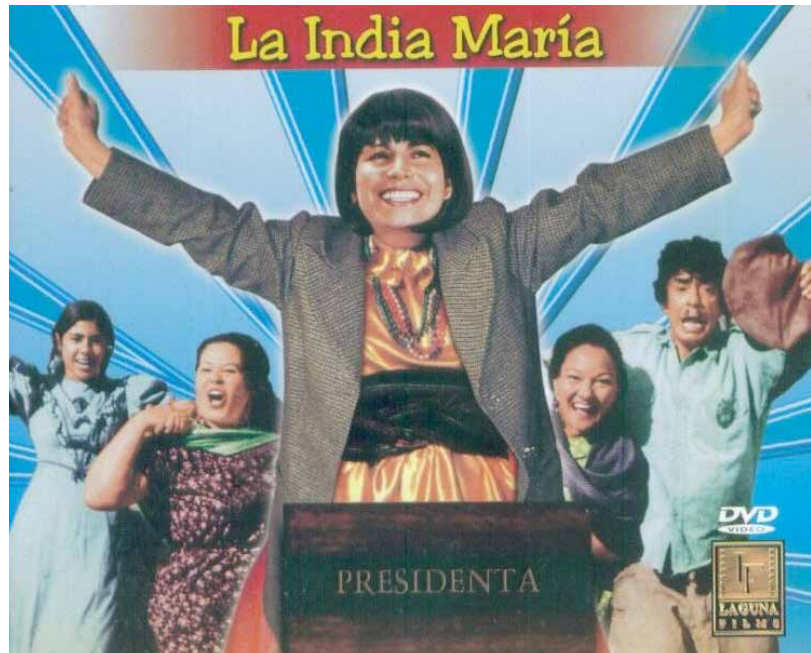
*Imagen de inicio:*

Imagen tomada de El Chacalero (2014).

*Cómo citar este artículo:*

Gómez, Ignacio (2015), "Los imemes como vehículos para la opinión pública", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 147-159, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## El humor en el cine mexicano de los años noventa Entrevista con Rubén Olachea Pérez\*



Por Claudia Arroyo Quiroz\*\*/Universidad Autónoma Metropolitana,  
Unidad Cuajimalpa, México

### Introducción

EL HUMOR EN EL CINE mexicano ha sido trabajado de manera tangencial, como un elemento expresivo entre muchos otros, aunque en los últimos años el interés por este tema ha ido creciendo, lo cual se ejemplifica en este número de *Versión* dedicado al estudio del humor en los medios masivos. Rubén Olachea hizo una aportación importante a esta línea de investigación, al dedicar su tesis doctoral al estudio del humor en el cine mexicano de los años noventa, con un *corpus* que comprende cine de autor y cine comercial producido entre 1990 y 2001. Concluida en el año 2004, su tesis no ha sido publicada como libro, lo cual generó un interés por entrevistarlo con el fin de dar a conocer las líneas generales de su investigación. El resultado de esta iniciativa es la presente entrevista, donde la voz del autor se distingue por un estilo ensayístico y lúdico, y una mirada fresca e interesante no sólo sobre el tema del humor en el cine en sí, sino sobre la importancia cultural, social y política del humor en términos más generales.

Comunicólogo de formación, Rubén Olachea se especializó en estudios sobre cine, en un doctorado realizado en la Universidad de Warwick, Inglaterra. Sus líneas de investigación más recientes también incluyen las masculinidades, lo *queer* y representaciones sobre el narco y la violencia en la literatura y en el cine mexicanos. Como la entrevista muestra, Olachea centró su investigación doctoral en un momento de florecimiento del cine en México, en el cual identifica al humor como una clave esencial en el esfuerzo de establecer un diálogo con el mundo globalizado, realizado por el *nuevo cine mexicano* de los años noventa. Asimismo, reconoce la importancia del humor en el cine comercial de ese periodo, en el cual encuentra ambivalencias en la representación de la identidad indígena en el cine de la “India María”, así como contenidos discriminatorios hacia distintas identidades y una cultura ciudadana despolitizada en la saga de *La risa en vacaciones*.

Humour in Mexican Cinema of the 1990s. An Interview to Rubén Olachea  
Pp. 160-171, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

Desde una perspectiva autorreflexiva, Olachea nos narra cómo en su investigación se enfrentó con prejuicios propios acerca del cine comercial con una recepción masiva, tras lo cual se abrió a integrarlo como objeto de análisis y a adoptar una postura frente a ese tipo de cine usualmente despreciado por “la clase media educada aspiracional”; en lugar de ignorarlo, propone explícitamente verlo, estudiarlo, entender su especificidad. En su trabajo, el autor identifica al “sentido del humor mexicano” como una entidad compleja que responde a características universales y, a la vez, locales, que es identificable en el cine pero que no constituye una entidad monolítica sino variable, y cuya expresión se ha seguido expandiendo en el cine nacional de los últimos años, sobre todo en una diversificación genérica y en una mayor riqueza visual. La entrevista muestra también las características de una investigación doctoral sobre cine y cultura, que incluye un abordaje teórico, una metodología y una perspectiva crítica específicos, desarrollados en el contexto particular del campo de estudios sobre cine y medios de la Academia inglesa.

Finalmente, Olachea destaca el estudio del humor como una forma de conocimiento y de autoconocimiento, que se puede realizar en relación no sólo al cine sino también a otros aspectos de la vida social, y que puede originar un interés por la cultura en general. Más allá del tema del humor, la entrevista expone una serie de observaciones sobre la situación política y el desarrollo del cine en el México actual, por ejemplo, sobre la manera en que los valores involucrados en la producción y la recepción cinematográficas han cambiado en los últimos años hacia criterios de mayor calidad en los contenidos. La entrevista despliega una voz de crítica cultural, informada y lúdica, que, entre otras cosas, subraya lo productivo y saludable que puede resultar el humor en discursos y representaciones culturales sobre la identidad y la política.

¿Cuál fue tu motivación inicial para estudiar el humor en el cine mexicano de los años noventa?

A nivel personal, el humor ha sido siempre un componente esencial en mi vida, pero no el más fácil de entender o controlar. En mi vida familiar siempre recuerdo haber convivido con las risas, las carcajadas. La televisión fue otra fuente inagotable de humor o de motivos y excusas para bromas y chistes, un vehículo para el humor. En la escuela primaria, aunque trataba de ser un niño serio y lo lograba fingir muy bien, también supe manejar otra parte de mi personalidad que generaba humor de manera más o menos consciente, así que también tenía mis ratos de comediante, sobre todo a nivel de intervención en la conversación. Fui un niño con formación musical a lo largo de toda mi educación, desde los seis a los dieciocho años, de manera formal, estudiando solfeo, armonía, coro y varios instrumentos musicales, entre ellos piano, violín, flauta y acordeón. En el ambiente tanto de los maestros

como de los estudiantes de música solía haber –y supongo todavía hay– una cultura preestablecida, no escrita, de humor y bonhomía que le hizo muy bien a mi carácter. Era la educación disfrutable, lúdica, de hacer lo que más te gusta, pero con seriedad y aprendizaje, de manera práctica y socializante: interpretar y cantar en grupo, en público, en distintos eventos culturales, concursos. Así que hubo viajes tanto en el propio estado de Baja California Sur, que es muy extenso y poco poblado, como a la capital del país. Entonces tuve una aproximación venturosa a contextos variados y contrastantes que enriquecieron mi apreciación del humor mediático, así como el provinciano y el capitalino. Aunque, claro, eso de “provinciano” suena para muchos como una ofensa, pero no lo digo en plan polémico. En mi familia siempre quedó muy claro el respeto a la cultura local, la cultura ranchera sudcaliforniana que guarda un gran vínculo con todo eso que en el imaginario es la cultura nortea mexicana y transfronteriza.

Pese a las dificultades típicas de la adolescencia fui bastante feliz en la escuela secundaria y preparatoria. En La Paz, capital de Baja California Sur, hay un Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM y encontré ahí un paraíso refrescante de libertad académica. Allí decidí estudiar comunicación y marché a Mexicali, ampliando mi espectro de conocimiento humorístico con la frontera real entre México y Estados Unidos, una gran experiencia. Recuerdo haber sido criticado por mi entusiasmo hacia McLuhan pero aquilaté todo. Volví a La Paz a trabajar por unos años en el INEGI y recorrí toda Baja California Sur censando y haciendo campañas, conociendo más del humor ranchero. Fue a final de los años noventa que decidí estudiar la maestría en Ciencias de la Comunicación en la UNAM y mi tesis fue sobre el *Cándido* de Voltaire, que me llevó a Jim Jarmush y su película *Más extraño que el paraíso* y al musical-ópera que hizo Leonard Bernstein basado en *Candide*. Disfruté muchísimo vincular la glosa optimista con los discursos neoliberales en boga y decidí marchar a Inglaterra a hacer un doctorado que investigara la presencia del sentido del humor mexicano en el cine nacional a partir de 1990 y –como en *Odissea del espacio*– me seguí hasta el 2001.

¿Cuál es el *corpus* de películas que seleccionaste para el análisis y cuáles fueron los criterios para hacer esa selección?

Fueron once películas en un arduo proceso de selección, porque los criterios se fueron acomodando y adaptando según avanzaba lentamente en mi investigación. Fue determinante la ayuda, guía y puntos de vista contrastantes entre mis dos directores de tesis, Ginette Vincendeau, que es una experta en cine francés y, por lo tanto, sabe mucho sobre comedia y comediantes, tanto clásicos como de vanguardia. Con Ginette comprobé el rigor y excelente nivel de la Academia francesa, admirable sobre todo por hacer todo en inglés, desde la Academia británica. Mi otro

director fue John King, un hombre maravilloso, absoluto experto en todo el cine que se hace en Latinoamérica, un gran conocedor de la literatura y de los magníficos escritores emergidos del *boom* y posteriores. Tuve así unos guías de calidad insuperable que me trataron siempre con muchísimo cariño y respeto, siempre afables, siempre involucrados, al pendiente de cualquier detalle que contribuyera a mi formación investigadora: nuevos filmes, nuevos libros, nuevos artículos periodísticos, eventos académicos, etcétera.

La selección fue la siguiente: *La tarea* de Jaime Humberto Hermosillo, 1991; *Sólo con tu pareja* de Alfonso Cuarón, 1992; *La invención de Cronos* de Guillermo del Toro, 1993; *Dos crímenes* de Roberto Sneider, 1995; *Profundo carmesí* de Arturo Ripstein, 1996; *La risa en vacaciones 8* de René Cardona Jr., 1996; *¿Y quién diablos es Juliette?* de Carlos Marcovich, 1997; *Las delicias del poder* de Iván Lipkies, 1999; *La ley de Herodes* de Luis Estrada, 1999; *Sexo, pudor y lágrimas* de Antonio Serrano, 1999, e *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón, 2001.

Nada más de enumerarlo me cansa, será por el recuerdo o también por la carga tan fuerte que cada película representa. Es una lista que me eclipsa por ser tan diversa, pues abarca tanto. Entonces todavía había cierta duda entre el año de producción, su corrida en festivales y la corrida comercial. Lo que a mí me queda claro es que esta lista representa el resurgir de varios tipos de cine en México, tanto el cine comercial de gran éxito como el cine de arte que es exigente y que satisface tanto a la taquilla como a la crítica y al gran público.

Claro que podríamos agregar películas con humor importantes que surgieron en ese mismo periodo: *La mujer de Benjamín* de Carlos Carrera, 1991; *Como agua para chocolate* de Alfonso Arau, 1992; *Bienvenido-Welcome* de Gabriel Retes, 1993; *Cilantro y perejil*, de Rafael Montero, 1997, por mencionar sólo cuatro. La primera, por atender al humor en la provincia con un ritmo orgánico; la segunda, por su enorme éxito en Estados Unidos y en el mundo, tanto del libro como de la película; la entrada oficial de México a la globalización; la tercera, por su humor ácido al respecto; y la cuarta, por hacer comedia urbana sobre las desavenencias conyugales. Sin embargo, esos aspectos también son tomados en cuenta por la selección inicial.

¿En qué autores o modelos de análisis te basaste para implementar la clasificación de los siguientes cuatro sentidos del humor: negro, sexual, político y *light*?

Inicialmente mi selección de películas abarcaba muchas más del cine alternativo, con mayor calidad artística, cinematográfica, que caracterizó el resurgir del cine nacional durante toda la década de los años noventa. Nuevos nombres, una nueva generación de egresados tanto del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de

México (UNAM) como del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). Pero atinadamente, como siempre, mis maestros detectaron allí, en mi insistencia, un prurito de clase-media-educada-aspiracional –esa es la manera jocosa en que me gusta señalar el fenómeno, más común de lo que imaginamos– de querer o pretender ignorar el gran éxito comercial de películas como las protagonizadas por Gloria Trevi, por ejemplo. Pero para no hacer una clasificación burda y absurda diferenciada entre cine comercial –“comercialotote”, diríamos algunos– y cine con mayores y mejores ambiciones artísticas de calidad cinematográfica, que incluyera, por supuesto, tanto factura como contenido, mis directores de tesis se vieron en la necesidad de ser sumamente estrictos con el criterio de selección, algunas veces justificado por el éxito de asistencia o por la trascendencia mediática, el origen literario, etcétera. Para mí fue hasta traumático, pues jamás pensé que al hacer mi doctorado me vería en la necesidad de ver tanto cine que *no* deseaba ver o *no* deseaba analizar porque *no* lo consideraba importante, necesario ni útil. Me refiero, por supuesto, a películas de la “India María” o como la popular serie *La risa en vacaciones*.

Paradójicamente, para mí, porque para mis asesores *no* tenía mayor relevancia, el modelo seleccionado para los tipos de humor fue muy sencillo, la clásica tetrade. Para mí tenía relación con el modelo de análisis teórico que propuso Marshall McLuhan en sus últimos años, en su libro *Leyes de medios*, escrito con su hijo Eric McLuhan, cuando le fascinaba el toreo y el catolicismo español. Lo relevante aquí era el orden de aparición de los sentidos del humor, toda una propuesta de orden gradual o evolutivo. El primer sentido del humor es el negro, luego el sexual, luego el político y los tres son, de inicio, bastante obvios y transparentes. Finalmente, al cuarto lo podríamos haber llamado *postmoderno*, pero a mí nunca me atrajo calificarlo de esa manera, porque al concepto lo sentía –y lo sigo sintiendo– demasiado atado a un tiempo o moda académica, así que opté por llamarlo humor *light*, así en inglés, como los productos dietéticos, y mis asesores *no* ofrecieron resistencia alguna. Ese humor a mí me remitía a comedias de humor “blanco” con Gaspar Henaine *Capulina* o el divertido autoparódico estilo de algunas películas de luchadores como las de *El Santo*. Esto es, ese humor entre infantil y bobalicón (luces de foquitos para insinuar ciencia ficción) encerraba un misterio que generaba, por lo menos, genuino entretenimiento. Pero con el arribo de la globalización y el neoliberalismo ese humor necesariamente evolucionó a otro tipo de humor más urbano y mediático, así que el mote *light* le sentó bien y hasta hoy lo considero atinado, por neutral y con esa cierta impostura publicitaria dietética. Lo cual *no* significa, al contrario, que como fuente de humor *no* sea efectivo y sí sumamente significativo.

¿Por qué recurriste a John Parkin como autor principal para tu marco teórico?

El libro de John Parkin se llama *Humour theorists of the twentieth century* y fue publicado en 1997 por la editorial The Edwin Mellen Press, en su filial en Estados Unidos; aunque –lo observarán desde su propio título– es en inglés británico, ya que en Inglaterra se dice *humour* y no *humor* como en Estados Unidos, pasa lo mismo con *colour* y otras palabras comunes pero que de alguna manera son reflejo y síntoma de una tensión cultural entre dos países muy influyentes en varios campos, específicamente en el académico. Si en Latinoamérica e Hispanoamérica estudiáramos el humor tanto o más como se estudia en los países de habla inglesa, creo que avanzaríamos mucho en nuestro autoconocimiento y reconocimiento, y ello sería tanto práctico como útil. Sin embargo, hay un interesante y creciente estudio del humor en México, lo cual se refleja en una literatura disponible.

Yo leí y leo la obra de John Parkin como una tesis doctoral magnífica, preclara. Propone seis grandes figuras para la comprensión y el estudio del humor, y creo [que] logra un magnífico resultado.

Aclaro que el nombre de John Parkin es un nombre común y se repite con tocayos, moviendo a confusión. Recientemente he entablado contacto con él, trabajó en la Universidad de Bristol mas ya se retiró con un vasto número de publicaciones en el campo de la investigación del humor; que, como se sabe, tiene un gran repertorio de usos prácticos, desde la salud, con la risoterapia y la generación de endorfinas en pacientes terminales, hasta la publicidad, la mercadotecnia, el arte y el diseño. En fin, el humor, mientras más parte de la vida cotidiana sea, al contrario de lo que algunos pesimistas pudieran pensar, será más valorado y multiplicado como valor cultural humano. Creo que no hemos llegado a insistir –y no juzgo porque ya no sé si es ventaja o desventaja– el hecho de que la risa es un derecho humano, de los niños y de todos. Supongo que no serviría de mucho legislar al respecto, pero tampoco sería bueno olvidarlo o darlo por hecho, cuando sabemos precisamente que la risa hoy más que nunca se ha distorsionado; esto es, el mal, lo inmoral y lo no ético han llegado a las redes sociales y hoy causa risa, a algunos seres humanos, comprobar el sufrimiento de otros mediante un video subido a Internet: maltrato, hostigamiento, violencia física infligida a seres que no pueden defenderse, o el colmo: violencia autoinfligida, violencia verbal, emocional, sexual, física, tecnológica. La violencia simbólica, para invocar a Pierre Bourdieu, está en todo lo social, en todas partes. Lo peor es que está en algunos seres y sitios mucho más que en otros.

Otro factor, algo anecdótico, en torno a John Parkin es que su libro sigue siendo caro, pero en el periodo que yo lo requerí era francamente a un precio prohibitivo para un estudiante extranjero becado en un país rico. El

servicio bibliotecario en la universidad en la que cursé el doctorado, la Universidad de Warwick, es excelente, pero cuando yo descubrí la existencia del libro era demasiado tarde para encargarlo, así que lo adquirí confiado en que su calidad aportaría gran riqueza a mi estudio. Fui más que satisfecho, hasta el momento no he encontrado una mejor selección de teóricos del humor. Lo maravilloso es que algunos de los seleccionados siguen vigentes, vivos y que representan grandes sorpresas para cualquier lector, en el sentido de que no se centra en un sólo país o campo de acción. Es un valioso libro y me gustaría que su autor obtuviera el reconocimiento que merece por su gran esfuerzo. Pese al paso de más de una década y los avances tecnológicos tan intensos en el flujo e intercambio de información, es curioso notar que el libro sigue siendo algo difícil de conseguir, caro y, sospecho, aún de pasta dura y muy probablemente no traducido; pero aclaro, es difícil seguirle tanto la pista a un solo material. Confío en que pronto se le haga justicia.

¿Por qué Parkin caracteriza a Henri Bergson, Sigmund Freud, Mikhail Bakhtin, Arthur Koestler, Northrop Frye y Hélène Cixous como teóricos del humor?

John Parkin realiza un excelente ejercicio de síntesis geopolítica y de género, porque si bien se le podría “acusar” de un enfoque eurocéntrico, falogocéntrico y hasta de un sesgo anglófono en su selección, pues vemos que de los seis teóricos cinco son hombres, pero finalmente, el giro lo hace deslumbrante, al escoger como sexta teórica a Hélène Cixous, una escritora académica que reside en París pero que nació en Argelia y que fue gran amiga de Derrida. Una mujer que brilla con luz propia y cuyo estilo de humor está conectado con todos los teóricos anteriores, especialmente Freud y Bakhtin, me atrevería a sugerir, pero ya desde una perspectiva feminista, postfeminista y *queer* también. Ese humor no es fácil o no es el tipo de humor al que estamos acostumbrados a “esperar” de una mujer, es un humor fuerte, llevado o “llevadito” como a mí me gusta decir, en el que se habla de secreciones corporales además de un gran despliegue cultural, desde aquel ensayo de Cixous sobre la risa de Medusa que conecta precisamente la mitología griega como algo fundante en la cultura occidental y que aún tiene consecuencias. El machismo como ideología tiende a ser misógino o al menos condescendiente con la mujer; en cambio, los personajes de Cixous son mujeres empoderadas, dueñas absolutas de su cuerpo, algo que no estamos del todo acostumbrados a ver, escuchar o leer tan frecuentemente como algunos desearíamos.

Los seis teóricos propuestos por Parkin responden más o menos a un orden cronológico, y a mí me parece bien empezar por Cixous para poner las cartas sobre la mesa desde un inicio. Tanto Koestler y Frye son los menos conocidos en nuestras latitudes, porque son más

recientes, pero sus aportaciones vienen muy bien descritas en el libro de Parkin. Koestler es una figura intelectual con mucho prestigio que llama la atención por su eclecticismo, que incluía temas tan diversos como drogas alucinógenas y lo paranormal, por lo cual se vuelve controversial. Frye fue un gran crítico literario canadiense, admirado por figuras tan exigentes como Harold Bloom y que asimismo contribuyó a teorizar sobre Canadá.

Respecto a los tres primeros, los grandes titanes de la teorización del humor: a Bergson se le debe en gran medida el atrevimiento vanguardista de proponer el análisis del humor con un genuino interés filosófico, escribiendo y dando conferencias que llamaron la atención del doctor Freud. Se cuenta que Freud escribió una entusiasta carta a Bergson pero que no hubo coincidencia entre ambos. Sin embargo, la importancia de la teoría psicoanalítica es indudable para la comprensión del humor. Surgen también algunas lagunas de comprensión de la teoría de Freud por problemas de traducción: lo que Freud quería estudiar inicialmente era el ingenio conversacional y la traducción al inglés sería *wit* pero en español castellano se tradujo como *chiste*. La adecuación cultural depara sorpresas. Sin embargo, creo que fundamentalmente la influencia de la teoría psicoanalítica, por su prestigio durante la primera mitad del siglo veinte, tuvo enormes consecuencias en la segunda mitad del mismo siglo: en la ciencia, en la milicia, en la revolución sexual de algunas sociedades tanto en Europa como en Estados Unidos y otros países del mundo, y en cuestión mediática el impacto cultural llegó a la televisión, el cine y la publicidad. Ese puente entre consumo mediático y consumismo –“*comprar las cosas que salen en la tele y en el cine*”– es un elemento muy presente, y hasta creciente, en lo que va del siglo XXI. No es que yo tenga una campaña permanente contra ciertos sociólogos, pero sospecho que lo que algunos confunden con cambio social y grandes logros sociales horizontales viene, en más de una ocasión, bien diseñado desde la élite y con una verticalidad vertiginosa. Un ejemplo burdo y fetichizado que se me ocurre es la ropa interior tanto femenina como masculina, tanto de adultos, juvenil e infantil. Pasamos gradualmente de materiales, texturas, diseños y colores uniformes a una gran variedad en el mercado. ¿Estamos seguros que la gente lo pedía, que la gente quería sofisticarse y sexualizarlo todo, como niños de Freud, perversos polimorfos? Pero no sólo aplica este ejemplo a prendas íntimas sino, sorprendentemente, a casi todo lo demás. Vivimos en la ilusión de creer que el mercado sabe de nuestros gustos y necesidades, cuando en realidad y a todas luces estamos siendo programados y reprogramados. Otra frase mexicana que aplico a este ejemplo es “*ves sonriente al chamaco y le haces cosquillas*” para evidenciar el obvio comportamiento autocomplaciente de algunos sectores de la población.

Muy conectado con Freud viene Bakhtin, quien subrayó una especie de dogma respecto al humor carnavalesco en la sociedad: que éste surge en sus bases

populares con una gran fuerza de burla política, sarcasmo y parodia. Es un humor que puede resultar fuerte, pesado, llevado. En ese sentido, los “baños de pueblo” de nuestros políticos no son cosa fácil porque ese pueblo es hueso duro de roer, no es cursi ni timorato como se nos podría querer convencer, sino todo lo contrario: es un pueblo malicioso, pícaro, sagaz, perspicaz y una larga cauda de sinónimos (al escritor colombiano Fernando Vallejo eso también le queda bien claro). Por eso para mí es importante vincular el nexo con Freud y Bakhtin por parte de Cixous.

Cuando la dicotomía Freud vs. Bakhtin parecía ser el individuo contra la masa, ya con Cixous viene a ser no la mujer contra el varón –eso sería demasiado superficial– sino contra un sistema al cual no le gusta que la mujer explore sus posibilidades de poder, político y no, desde su propio cuerpo y hacia toda la sociedad.

Lo que a muchos nos queda claro actualmente es que toda campaña mediática o *spot* publicitario tiene en el ingrediente humorístico la posible clave del éxito.

El día que las campañas políticas incluyan humor, no como ingrediente central sino periférico, ese día será histórico porque la relación del poder con el ciudadano “de a pie” jugaría a tornarse o imaginarse horizontal, como en otras partes civilizadas del mundo.

Actualmente suena imposible, mas no lo es tanto considerando que

el humor en Latinoamérica es casi como el oxígeno: sin él no podríamos sobrevivir, y requerimos renovarlo constantemente como ejercicio de higiene y salud mental.

¿De qué manera te sirvieron las ideas de estos autores para analizar el humor en las películas mexicanas?

Pese a que, como dije antes, Freud estudió el ingenio –recordemos lo influyente que fue en él el *Quijote*–, la teoría psicoanalítica es clave para entender el humor sexual en el cine y la relación del espectador con la imagen erótica o pornográfica, así como el género, los estudios de género y entender que el género cinematográfico de la comedia también expande sus horizontes. Los momentos de humor negro en *Cronos*, por ejemplo, son clave para crear atmósferas y contrapuntos en un drama de fantasía. No es que *Cronos* sea comedia, pero quien esté leyendo y siga la trayectoria de Del Toro probablemente estará de acuerdo de que tenemos en él y en su cine momentos muy divertidos.

La bibliografía sobre estudios de humor es muy extensa en lengua inglesa pero el libro de Parkin me parece esencial para la comprensión del humor. Mi tesis doctoral capta en su haber un momento muy bueno de la Academia y su indagación en el humor. Recordemos que la ISHS, la Sociedad Internacional de Estudios de Humor, por sus siglas en inglés, investiga desde aspectos de nutrición y salud, las endorfinas, hasta lo jurídico, las controversias internacionales, y hoy hay casos muy sonados, como lo es el humor comercial de vanguardia en Europa que ataca el fanatismo islámico y que desencadena provocaciones y actos de violencia que pueden incluir atentados terroristas, crímenes de Estado y teoría de la conspiración. Por supuesto, hay un gran interés por el análisis literario y cinematográfico. Las metodologías varían dependiendo en buena medida del campo profesional y lo transdisciplinar del proyecto de investigación. Pareciera que el mundo anglo nos lleva ventaja en comparación con Hispanoamérica y el Caribe, una región del mundo que a mí me parece sumamente interesante, tanto por su cosmopolitismo y multiculturalidad como por sus estereotipos coloniales y postcoloniales. Sin embargo, hay crisis y recortes en casi todas las academias, por ello hay que articular un discurso claro, diáfano, de las ventajas que conlleva el estudio del humor en nuestras sociedades.

La bibliografía de mi tesis incluye una enciclopedia sobre el humor que contiene biografías, anécdotas y casos especiales: hay muchos estudios sobre la televisión americana y británica, o el humor australiano en cine y televisión. Recientemente hallé en *Mental* de PG Hogan (2012) una gran carga de elementos de análisis con la región de México donde vivo –“Baja”, como dicen los gringos–, una sociedad alienada por un modelo de desarrollo turístico de poca ética, la mediocridad política y la ludopatía medicada. Se trata de una comedia negra feminista hecha con un gran despliegue de talento cinematográfico.

Todas las ideas en torno al humor de los autores estudiados por Parkin son útiles, pero para mí fue una

revelación acercarme a Cixous tras comprender a Freud y Bakhtin. México tiene una cultura enorme de humor negro, sexual y político. Lo más novedoso para mí fue comprobar las evidencias de un humor urbano y mediatizado en el *nuevo cine mexicano*, un humor postmoderno, *light*, que remite crítica y constantemente al modelo neoliberal de la globalización.

¿Cuál fue tu metodología de análisis?

Vi mucho cine, tanto clásicos modernos como cine independiente mundial. Vi mucho cine mexicano, porque la colección de la Universidad de Warwick había recibido un generoso lote con muestras de gran cine de diversas épocas por parte de la embajada. En ese sentido fui muy afortunado. Por mi parte fui haciendo mi propio acervo y tuve que descartar algunas para que fueran realmente representativas y no demasiadas, evitar la duplicación. Aprendí a recopilar comentarios de la crítica por parte de revistas especializadas tanto en inglés como en francés a la par de revistas en español. Para mí fue muy benéfica la vida de la revista *Dicine*, que me entrenó en la comprensión del fenómeno filmico en México. Por supuesto que la tecnología ya representaba muchas ventajas pues mi estudio lo realicé principalmente durante cuatro años, del 2000 al 2003. A la distancia, es buena noticia saber que el acceso a la imagen hoy ha crecido enormemente. También es bueno comprobar que los elementos de análisis no han variado tanto. Hemos de ser críticos, sí, pero también sensibles a una empresa humana colectiva como lo es el cine, perfeccionista como es, capitalista como es, conmovedora y estimulante como resulta ser. Estas dos últimas características son cruciales y han sido capitalizadas por los gobiernos inteligentes que obtienen del cine una legitimación “democrática”, que sorprende a los que conformamos el club de los ingenuos. Como dijo Carlos Monsiváis: “se sufre pero se aprende”. El cine es una maquinaria asombrosa, llena de sorpresas al interior, al exterior y a través del tiempo.

Cada una de las once películas que analicé sobresale por algo en especial que se vuelve pieza clave para mostrar que el sentido del humor mexicano está en el cine. Y es un humor que responde a características universales pero que sobresale en Occidente: la muerte, el sexo y la política; por ello el humor negro, el sexual, el político. La cuarta característica es más reciente y evidencia una relación emocional entre el individuo y la publicidad, o la tecnología. Parece mentira, pero me costó muchísimo dar con esa breve definición. Yo admiro a mis directores de tesis por la gran cantidad de conocimiento acumulado y reciente que tienen no sólo sobre el humor sino sobre literatura, economía y geopolítica. Ellos lo sabían todo antes que yo y me lo explicaron suavemente, experimenté una gran libertad académica para ver todo el cine que había que ver y leer toda la literatura especializada

que tenía que conocer si quería obtener el doctorado con una investigación exhaustiva, original y propositiva.

¿Por qué trabajaste con base en una selección estricta de tres fotogramas por película?

Porque me di cuenta que al número mágico de tres fotogramas correspondían también tres películas por tipo de humor. En teoría tenían que ser doce películas: tres películas por cada tipo de humor pero una se repitió porque mostraba tanto humor sexual como humor *light*; se trata de *Sexo, pudor y lágrimas*. Esta coincidencia no es casual, porque es mucho más frecuente que se pase, en buen cine, del humor sexual al político, o del negro al político o todas las posibles combinaciones entre muerte, sexo y política. Lo que no es tan frecuente hallar es el humor *light* combinado con los otros tipos de humor. Recordemos que este humor postmoderno es urbano y mediaticado.

En estas dos primeras décadas del siglo XXI hemos sido bombardeados por este humor, y hoy ya nos es frecuente la combinación del humor urbano y mediático casi con todos los temas mexicanos, pero es una transición cultural reciente y no sencilla. Por ejemplo, muchos consideraron que la sátira *La dictadura perfecta* de Luis Estrada, de 2014, es una comedia. Mi experiencia real en un cine abarrotado es que hubo un gran silencio indignado, porque se percibían juntos en el ambiente los dos escándalos de ese año: los mártires de Ayotzinapa y la Casa Blanca. Una comedia sin risas ni risotadas ni carcajadas por parte de su público pero que registra un gran éxito de asistencia es digna de estudio, pero las escenas de supuesto sexo entre el reportero sin escrúpulos y la sirvienta son misóginas y ofensivas para un público enterado. Así que hay que distinguir entre genio y oportunismo. Claro, el concepto de comedia está cambiando, todo se encuentra en recomodo. El público mexicano, la gente joven, es mucho más inteligente de lo que nos han querido hacer pensar por décadas.

Al concepto de tres películas y tres fotogramas también le sentó muy bien, con mucha simetría, el modelo de los cuatro tipos de humor. Esos cuatro grandes bloques no son territorios excluyentes. Son cuatro nubes que se tocan y se comunican entre ellas. Se fusionan y luego vuelven a separarse y flotar juntitas. Cambian también.

Mis maestros, además de mis asesores, fueron muy generosos. Pienso en José Arroyo y Victor F. Perkins, por ejemplo. De ellos aprendí a no hablar antes de una película y luego mostrarla, sino siempre, invariablemente, al contrario. Tampoco contar la película. Hablar de ella dando por hecho que todos estamos interesados en ella o en temas relacionados con ella. Así, analizar una película se vuelve sumamente atractivo. Hay que relacionar el conocimiento con la realidad, eso lo aprendí de Anatole France. A mí me sorprende cómo hay gente en la academia

que rechaza este argumento, que exige que lo sigan en su jerigonza. Yo pienso más en un lector de quince años, sumamente exigente, que me amenaza constantemente con una mirada demoleadora y esta frase: “*qué hueva*”. Es una frase grosera, sí, pero es crítica ante un escenario de estímulos visuales constantes pero ausentes o casi vacíos de contenido, tanto intelectual como existencial o emocional. Pero no todo está perdido. Es muy estimulante que un joven sonría cuando te lee o cuando te escucha manifestar entusiasmo (*Dios-dentro-de-uno*) ante algo o por algo. Yo siempre pienso en los jóvenes y los admiro por su aguante en este país y en este mundo. Así que la decisión estricta de mantener tres fotogramas funcionó, con simetría estética. Pero, por supuesto, si alguien más propone un solo fotograma, dos o más, no me niego. El análisis se presta a más, aunque la remisión a la imagen sea crucial.

¿Realizaste un análisis textual exclusivamente o tomaste en cuenta aspectos de la producción y de la recepción de los filmes?

Traté de dar con un análisis integral que incluyera, si lo había, algo de la biografía, de alguna frase, de algún contexto, para aproximarme cada vez más a la intencionalidad del artista y su obra; empecé a amar los números de nuevo. En mis anécdotas del CCH recuerdo una encuesta vocacional que respondimos mis compañeros de generación, como yo era acá un *nerd* fue muy curioso para mí que con base en los resultados me recomendaban las ingenierías, yo estaba decidido a estudiar comunicación. Muchos aún hoy dicen que estudias comunicación porque no quieres saber nada de números. Es una frase hecha pero a mis estudiantes los confronto: “dale un cheque mal a alguien y te salen expertos en aritmética”. Las doñitas son rebuenas para checar sus *tickets* de compra, así que yo he comprobado en la realidad que el pueblo mexicano sabe de números y los usa de manera práctica, así que conocer las estadísticas de cine es apasionante. En los años noventa se multiplicaba por cuatro, pues en el DF se concentraba uno de cada cuatro mexicanos, pero esto ya cambió con los esfuerzos de distribución actuales. No en vano en estas dos décadas se han roto varias veces los récords de asistencia y hay mayor vigilancia estadística. El otro asunto es el presupuesto estimado y las ganancias ya no sólo en nuestro país y Estados Unidos, que es bastante avezado en ello, sino en Latinoamérica. A mí me encantará cuando lleguemos a ese nivel de saber cuánto recabó una película de éxito en Sudamérica, por país, en Centroamérica, por país, y en el Caribe, por país. Sería fabuloso, pero el Fisco también estaría muy atento y voraz.

¿Cuáles fueron los resultados de tu análisis en relación a cada uno de los grupos de películas según los cuatro sentidos del humor?



Atendiéndolo como diagnóstico:

tanto la cinematografía nacional como el sentido del humor reflejado en ella gozan de buena salud. Pero claro, hay focos rojos, tales como *La risa en vacaciones*, con su sorprendentemente transparente despliegue de bromas xenofóbicas, misóginas y homofóbicas de una cultura ciudadana desconectada con la idea de gobernanza, transparencia financiera y rendición de cuentas.

O sea, a la impunidad, a este Estado en estado permanente de inmunidad diplomática, todavía le tenemos que añadir y sufrir la irresponsabilidad que provoca la inercia de años padeciendo no sólo la ignorancia sino la arrogancia (un tándem perverso) que nos deja secuestrados, alienados. Por eso tantos sueñan con irse a trabajar y vivir en Europa, Japón, Canadá, Australia o Nueva Zelanda, no exclusivamente a Estados Unidos. La globalización nos ha confirmado los estereotipos y aunque sabemos que donde quiera se “cucen habas” Latinoamérica sorprende con Uruguay, por ejemplo, la Suiza de América, con un presidente carismático, como José Mujica, legalizando uniones del mismo sexo o la marihuana, etcétera. Insisto, no me escandalizo, o me escandalizaba al inicio. Lo peor que podemos hacer respecto al cine políticamente incorrecto es ignorarlo o analizarlo exclusivamente desde una academia en torre de marfil. Lo mejor es analizarlo y reír para no llorar. Pero no ignorarlo. Todo es digno de estudio y pueden ser contribuciones al debate.

Claro, estoy hablando ubicado en este año de 2015, no del 2004 cuando terminé la tesis. Pero el sentido del humor mexicano en el cine nacional se está expandiendo a niveles sorprendentes. El *slang* o jerga y la casi nula censura o autocensura producen cosas muy interesantes, así como las exploraciones en el cine de terror o ciencia ficción –grandes ausencias en mi estudio, aunque Del Toro es nuestro Hitchcock, nuestro Cronenberg de “petatiux”, lo digo con admiración– o los hallazgos que produce el cine de directores mexicanos trabajando en Estados Unidos, o el cine gay, el cine porno, el cine de animación, el cine infantil, el cortometraje, etcétera.

Una de las grandes conclusiones de mi percepción del humor mexicano, no tanto de mi tesis, es que el mexicano que crea que México es el campeón mundial del albur y del insulto simplemente no ha viajado ni ha visto el cine que

se hace en otros países. México simplemente demuestra su “normalidad” al tener albures y palabrotas, como cualquier otro pueblo, pero nuestra desconexión política y su ya no doble sino múltiple moral es lo que tiene a algunos confundidos. Todo eso de que “como México no hay dos” es una trampa. Ibarguengoitia, también Paz, fueron muy sagaces al notar que tras nuestra fachada festiva también podemos ser insoportablemente solemnes, quizá melancólicos pero no a la portuguesa, más bien con tendencia a la violencia y a la grandilocuencia ridícula, cursi. Mientras más cuenta de ello se dan los cineastas, más recursos tienen para moldear nuevas comedias sorprendentes que registren el complicado sentido del humor mexicano. Mientras más mujeres bravas se manifiesten en el cine, lo cual es escaso pero no pierdo la esperanza, más conoceremos el poder de nuestro pueblo. Por eso es tan importante valorar a directoras como María Novaro y a comediantes como la “India María”, que quizá deforme esta última la idea del indígena o de la mujer indígena pero que por lo menos no la ignora ni la odia. El problema en México es que se está evidenciando la permanencia y aumento de lo que creíamos superado, cosas tan engorrosas y absurdas como el racismo, el complejo de inferioridad y el malinchismo a ultranza.

El gran hallazgo es comprobar la existencia del humor negro como un ingrediente básico que se burla de nuestra condición mortal en este mundo; luego, el humor sexual que es físico y concreto, terrenal; en ese orden, lo que sigue es el humor político, que critica la corrupción y la simulación democrática. El cuarto humor, el light, hace evidente un estilo de vida donde la coexistencia y convivencia entre la ciudad, lo urbano, los medios, la publicidad y la tecnología sustituyen o compensan a los afectos genuinos (¡el amor!).

Irónica, paradójicamente, es una situación creciente en el espacio urbano. Por consiguiente, el humor se sofisticó y llega entonces a la pantalla la ironía, la risa irónica, la intencionalidad irónica.

¿Qué diferencias encontraste respecto al uso del humor en el cine de corte más popular y comercial (la “India María” y *La risa en vacaciones*) y el cine de autor (Hermosillo, Ripstein, Del Toro, Estrada, etc.)?

Estrada, con *La Ley de Herodes*, logra dismantlar las sutilezas de la censura y la autocensura en otros. Hermosillo es un gran cineasta, talentoso, que en *La Tarea* logra la hazaña del destape, el desnudo frontal masculino, el juego con el espectador; cosas a años luz de los *sketches* de buena parte del cine de ficheras y las *sexcomedias*, en donde también se registran, en clave de falso documental y con gran pobreza visual, las intenciones de *La risa en vacaciones*. Ripstein logra estilizar el humor negro con *Profundo carmesí*. Guillermo del Toro nos muestra en *Cronos* un negocio de cremación en donde el embalsamador es actuado por Daniel Giménez Cacho, interpretando un personaje muy cómico, bailando y albureando, con un altar a la lucha libre, un criollo tropicalizado, festivamente *kitsch*: peludo, con grandes patillas, mascando chicle y hablando con los supuestos muertos. Una mezcla de “Cantinflas” y “Tin Tan”, los grandes referentes de la comedia cinematográfica mexicana. Una muestra del gigante que llegaría después a Hollywood. Lo sorprendente es que la intención humorística depara invariablemente hallazgos. En *Las delicias del poder*, una delegación política da la bienvenida a la presentación en maqueta de un gran proyecto comercial y parque de diversiones en un sitio arqueológico, adelantándose con muchos años a una realidad grotesca que ha sido denunciada en periódicos y por la sociedad civil organizada en activismos, ante un Estado, si no fallido, muy cercano a lo fallido.

¿Qué papel juega el humor en la caracterización del personaje de la “India María”, es decir, cómo interviene en la construcción de su identidad indígena?

María Elena Velasco representa obviamente una concepción de lo indígena desde una postura ideológica conservadora. Lo paradójico es que, por conservadora que sea, por insultada que se sienta la clase-media-educada-aspiracional viendo sus películas, el Estado Mexicano ha hecho muy poco respecto al asunto indígena, por inercia y lo conveniente de esa inercia. Hay usos y costumbres polémicos que se deben ventilar; hay migrantes bilingües que sólo hablan inglés y su lengua indígena y tienen una visión especial de México. Cosas que nuestros mestizos con mentalidad criolla de telenovela harían muy bien en conocer y comprender: que la modernidad mexicana es multicultural y conciliadora, que hay valores éticos más allá del saqueo a la naturaleza, y un largo etcétera. Es fácil criticar a la “India María” pero es una vergüenza el olvido de lo indígena en un país que es ochenta por ciento mestizo, diez por ciento criollo y diez por ciento indígena, ¡en un país de ciento quince millones!

En *La jaula de oro*, de Diego Quemada-Díez, de 2013, es sorprendente el insulto del mestizo guatemalteco al indígena que bendice a la gallina antes de matarla: ‘¡Pinche indio cerote!’. Cuando he mencionado eso en conferencias, todavía hay gente que reacciona con carcajadas, cuando

en realidad lo que quiero señalar es la perversión del insulto, no la bravuconada del vocabulario. Por supuesto, la película es poderosa, como también lo es el cortometraje *El otro sueño americano*, de Enrique Arroyo, de 2004. El cine mexicano pone el dedo en la llaga y legitima escasos avances porque denuncia y ya no se le censura. Qué tanto avance democrático signifique eso, no lo sé decir a ciencia cierta, porque la frustración se convoca con rapidez, como dice una colega psicóloga.

¿Cómo explicarías la eficacia del uso del humor en el cine de la “India María” y en la saga de *La risa en vacaciones* en términos de su gran popularidad?

La clase media educada aspiracional –ya sin guiones, porque creo que ya me estoy dando a entender o que el gentil lector me acompaña en mi dolor– cree que es mayoría. Es difícil ser mayoría cuando la verdadera mayoría es pobre y tiene ya no educación deficiente, sino alimentación y servicios de salud deficientes. Cuba nos gana en progreso desde esa óptica racional. Está, lo sabemos, mucho mejor preparada para dar el zarpazo al primer mundo en cuanto se restablezcan las relaciones diplomáticas y comerciales con los Estados Unidos, que sueñan con gozar al pueblo cubano, turismo sexual incluido, así como ron y habaneros, beisbolistas, lo de siempre. Pero son poco más de once millones y México es un tesoro de ciento quince millones salivando por coca cola y comida chatarra, muy “sabrosa”, pero hacedora de niños diabéticos y obesos mórbidos.

*La risa en vacaciones* fue popular porque llevó al cine de nuevo a la familia y no sólo a los caballeros a ver a Sasha Montenegro y al Caballo Rojas, a reírse de gente en bikini fingiendo no saber que los están grabando, ejecutando bromas pesadas. Una joya de simulación y éxito comercial, pero no me escandalizo, fue un negocio redondo y lícito. Ahora tendríamos que analizar la situación de manera distinta, pero los valores de producción cinematográfica han transformado el panorama de la industria filmica nacional. Hoy casi es impensable que la pobre calidad visual fuera aceptada por millones, pero nunca digas nunca. La pobreza de contenido ha llegado a producir cifras millonarias en Estados Unidos, así que muchos sueñan aún en volverse millonarios explotando humor barato y situaciones límites. Ese morbo ha emigrado a la red, con gente ruin salivando por ver violencia real y actos bárbaros. Yo pinto mi raya. La experiencia de ver con detenimiento *La risa en vacaciones* reconozco que me fue útil para poner a prueba mis prejuicios, para aprender; sí fue una dura prueba sobre todo cuando no estás de ánimo para ese humor que celebra a un sistema educativo y político fraudulento.

¿Encontraste algún rasgo común en el uso del humor en el cine de autor, considerando que varios de los directores pertenecen a la nueva generación del nuevo cine mexicano de los años noventa?

El respeto y el gusto por adaptar fuentes literarias de prestigio se me hace un rasgo muy loable. Ibarregui es un tesoro nacional y *Dos crímenes* es una adaptación muy fiel. *Sexo, pudor y lágrimas* venía de un gran éxito en teatro y su adaptación al cine trajo más éxito aún. El rasgo distintivo quizá sea ese diálogo con el mundo: sabemos cómo está la situación, sabemos que nos están viendo en otras partes del mundo, queremos ser vistos y escuchados. Una especie de efecto EZLN Chiapas. Hay un gran esfuerzo comunicativo y el humor es clave esencial. *Sólo con tu pareja* es asombrosa por su dignidad y bajo presupuesto: es una celebración de buen gusto, de sentido estético, de concepción. ¿Quién diablos es Juliette? es un triángulo geopolítico sobre la trata de blancas y menores en el turismo sexual –sobre todo italianos en Cuba– pero en clave de comedia, de falso documental, de falso estilo cursi. No es cursi ni es denuncia, no es reportaje. Es visualmente bellísima, un divertimento pop a la MTV. La leyenda cuenta que, pese a ser exhibida en Cuba, se exhibió realmente muy poco, un nuevo tipo de censura. Este filme, visto por jóvenes, es dinamita. Es una de mis favoritas y creo que no sólo ejemplifica el fracaso del neoliberalismo en México y sus controversias en Estados Unidos, sino una estética cinematográfica de las Américas.

*Y tu mamá también* fue muy hábil y atrevida al sugerir un bisexualismo en dos jóvenes mexicanos promedio tanto de clase alta como baja. Finalmente eso es lo que sugiere el trío y la tensión sexual entre el personaje de la española y el dúo dinámico interpretado por Gael García y Diego Luna, quienes dieron el salto global en historia feliz hasta este momento, cosa muy buena, porque ambos se han vuelto activistas del buen cine y de una juventud enterada. El personaje de la española interpretado por Maribel Verdú es excelente porque se vuelve una alegoría de la España moderna que no se espanta ante el sexo y la pasión juvenil. Una española madura mentalmente; no como se esperaría de una mexicana promedio sometida al machismo fanfarrón del mexicano promedio. Por lo tanto, el rasgo distintivo sería una apertura al mundo globalizado para confirmar o reafirmar una identidad en transición, porque el machismo fanfarrón es insostenible y hay mucho más en el humor de las personas mexicanas que misoginia, cursilería y traumas históricos como el acomplejamiento y la xenofobia.

Hay, en cambio, una gran inclinación hacia el hedonismo festivo, la comida, la bebida, la sensualidad, el uso del cuerpo, el movimiento, el baile, la gracia, la agilidad mental y verbal, la musicalidad, la estética, la imaginación, la perspicacia para cuestiones de ciencia, tecnología, política e inventiva doméstica, el amor hacia la naturaleza y los animales domésticos, la intuición por lo espiritual y lo paranormal, la capacidad histriónica para la parodia, la farsa, la sátira, entre otras muchas sorprendentes gracias; esto es, todo lo que hicimos en blanco y negro pero ahora a colores, más ágilmente y menos predecible, con menos

censura y autocensura, con mayor infraestructura tecnológica y comercial.

¿Identificaste ciertas fuentes, influencias o relaciones intertextuales relevantes para el uso del humor en cada uno de estos dos tipos de cine, es decir, en el comercial y en el de autor?

Noté, sobre todo en *La Tarea*, un diálogo con el cine popular de los años cuarenta y cincuenta, pero eso era a inicios de los años noventa. En cambio, en ¿Quién diablos es Juliette? y en *Y tu mamá también* se nota un diálogo con el nivel de cine que se está haciendo tanto en Estados Unidos como en Europa, un estilo desenfadado, nada pretencioso, pero con mucha atención a los detalles, a la calidad visual, al lenguaje coloquial, al interés erótico juvenil. Para Cuarón el reconocimiento en Venecia fue detonante y de mucha categoría para marchar a Londres, más que a Hollywood, pero también incluyendo esa escala. En el caso de Marcovich hay un ojo y oído atento a la cultura popular, tanto en el Caribe como en México y en Estados Unidos, ya no se diga del rock en español al fútbol en Argentina, lo digo por la secuela realizada en 2006, o tercera parte, porque las segundas nunca fueron buenas, según rezan los créditos. ¿Quién diablos es Juliette? es una obra maestra de la autoparodia. El mejor chiste allí para mí es cuando Fabiola, amiga de Juliette, pregunta a la cámara: “¿Sabes qué le dijo la tortillera al filósofo? No hay masa ya”. No hay más allá para los estoicos hermeneutas. En su aparente superficialidad es mucho más profunda que tantas otras.

En general, todas las películas, hasta las más comercial, denotan estar enteradas de lo que está ocurriendo en el mundo en ese momento, ya sea turismo, negocios, avances tecnológicos, etcétera.

¿Cuáles fueron las conclusiones generales de tu tesis?

Que hay un sentido del humor mexicano y éste se refleja en su cine. Las transformaciones en el cine mexicano y las transformaciones en el humor mexicano no tienen que ser paralelas necesariamente. El cine convoca grandes talentos y el humor mexicano refleja asimismo las transiciones urgentes de su sociedad. Como elemento narrativo y estilístico, el humor mexicano hace sumamente atractiva la cultura mexicana en general.

¿Crees que se puede hablar de un “sentido del humor mexicano” en términos generales y que, como tal, puede ser un aspecto cultural identificable en una expresión como la cinematográfica?

Sí, pero es un aspecto variable. Hay cineastas que deciden explorar el poder de las palabrotas, del sensacionalismo escatológico, y tanto la crítica como la ciudadanía decidirán si apoyar o no tal causa, tal movimiento, tal o cual

película. Lo real es que años de cercanía geográfica con Hollywood han afectado pero no tanto como se pudiera pensar a la identidad cultural mexicana, porque precisamente la cercanía sirve de contrapunto para delimitar los orgullos locales. Hay quienes no pueden disfrutar una hamburguesa sin jalapeño o chipotle. Hay quienes sostienen, como Piero Gurgio, maestro de latín, que Estados Unidos es una colonia cultural de México –me atrae lo arriesgado de tal aseveración.

¿Has observado la continuación de una veta humorística en el cine mexicano del 2001 a la fecha? Si es así, ¿encuentras alguna diferencia significativa respecto al cine de los años noventa?

Sí y no, respuesta obligada en tantas cuestiones mexicanas de ser optimista o no. Hay mayor eficiencia tecnológica, tanto en la factura como en la distribución y exhibición, se han explorado nuevos territorios como la animación, la animación en 3D, nuevos temas como la religión, el narco, la comedia romántica y hasta el musical; pienso, por ejemplo, en *¿Qué le dijiste a Dios?* de Teresa Suárez, de 2014, con Juan Gabriel, o el drama *Obediencia perfecta* de Luis Urquiza, de 2014, en donde un cura pederasta seduce hábilmente a jovencitos del seminario, a ritmo de heroína y de los Rolling Stones; o *Acorazado* de Álvaro Curiel, de 2010, donde un amante travesti sigue a Cuba a su poco agraciado amado, quien confunde a Cancún con Miami. También está *Salvando al soldado Pérez*, parodia a Spielberg, bien hecha, de Beto Gómez, de 2011, y *El Santos vs. la Tetona Mendoza*, de Alejandro Lozano, Andrés Couturier y Álvaro Curiel, de 2012. Hay continuidad y mayor disfrute de un terreno explorado en los años noventa; que en esta segunda década del siglo XXI está rindiendo interesantes resultados, como con el homenaje *biopic* a “Cantinflas” de Sebastián del Amo, de 2014.

Las sorpresas aún están por llegar, es increíble que con la riqueza musical mexicana no hayan surgido mejores comedias musicales románticas juveniles y con mayor atrevimiento erótico. La vivacidad de los niños mexicanos aún no ha sido representada con justicia en las pantallas, así como otros sectores de la población. Hay que ser optimistas, porque el ingenio mexicano da para mucho más, la prueba está en que *El crimen del padre Amaro* evidenció que Portugal no había adaptado jamás al cine a ese gran escritor portugués que es Eça de Queirós. Y Portugal es miembro de la Comunidad Europea, con mejores estándares de vida que México, etcétera. Ése fue un gran logro gracias a don Vicente Leñero, que en paz descansa.

La gran diferencia con los años noventa en la actualidad es que ya no hay excusas para presentar pobreza visual y/o falta de recursos técnicos. Pero la crisis de contenido, si nos atontamos, la heredaremos por contagio y cercanía con el *mainstream* y *establishment* norteamericanos.

¿Cuál es la importancia de analizar el tema del humor en el cine?

El estudio del humor parece sufrir de un tabú o estereotipo: que si empiezas a teorizarlo va menguando su poder y espontaneidad hasta desaparecer el propio objeto de estudio. Esto es el colmo del sino trágico, tipo castigo a Prometeo por dar fuego a la humanidad: por estudiar al humor, perderás al humor. Al contrario, analizar al humor mexicano en sus distintas manifestaciones acrecienta el interés de los lectores por la cultura propia, cuando no de traducciones interesadas en comprender el enigma tan atrayente de México. Conocer el humor es valorar a “Cantinflas” y a “Tin Tan” no como ejercicio de nostalgia sino multifactorial, sus genios son dignos de estudio. El poder de convocatoria de “Tin Tan” es impresionante, así como el de la “Vitola”, “La Guayaba” y “La Tostada”; María Félix como personaje cómico, el talento mexicano por la parodia y la imitación es singular. El ingenio en la publicidad de Eulalio Ferrer es digno de atención académica, igualmente la influencia de “El Piporro” en la cultura norteaña (el escritor Carlos Velázquez es muestra viviente de ello), el humor de Luis Buñuel y muchos otros. El humor mexicano actualmente se evidencia en los memes de las redes sociales pero hay mucho más por explorar.

El día que llegue el humor al aula habrá una revolución educativa en México. El humor está en los maestros (en la figura estereotipada de un zángano) y en los alumnos (otros zánganos) pero hay un desfase y se puede articular con ingenio, creatividad, agilidad mental y verbal, mnemotécnica, física, etcétera. El carisma de nuestros atletas mucho tiene de humor, o la filosofía con que figuras del “espectáculo” toman la fama. Ejemplos: López Dóriga apodado “*El Teacher*” por su mala pronunciación del inglés; Adela Micha recibiendo huevazos al tiempo que reconocimientos por su quehacer periodístico (sic mediático, sin fuente específica); o el cantante Luis Miguel enfrentando con sobrepeso al Fisco, etcétera.

Actualmente, el humor en la política está sobre todo en los caricaturistas que hacen más obvio aun lo que es bien sabido en la mayoría de los países: que la clase política son criminales de cuello blanco protegidos por un sistema en donde no sólo hay corrupción sino impunidad; salvo honrosas excepciones, que las hay. Sin embargo, el estudio e investigación sistemáticos sobre el humor en México puede rendir frutos aplicables no sólo al cine sino a la ciencia, a la medicina, a la psicología, al deporte y estrategias de sobrevivencia, a la sexología, a la gastronomía, la nutrición, las industrias del entretenimiento, incluyendo los videojuegos, y no se diga la industria cultural, incluyendo todo lo relacionado con la educación, la didáctica y la pedagogía. Muchos de estos aspectos actualmente suenan ridículos, risibles, irrisorios (en su acepción que mueve a risa) pero son posibles, factibles y plausibles.

¿Cuál fue tu experiencia respecto a hacer un estudio de esta naturaleza en la Academia anglosajona del campo de estudios sobre cine?

Fue una experiencia gozosa, ardua y fructífera. Yo estoy muy agradecido por el rigor tanto de la Academia francesa como inglesa y británica. El respeto a la libertad es un compromiso ético vivo en las universidades europeas, y yo diría que por extensión en todo el mundo pero la solemnidad no rinde tantos frutos como ese compromiso con la libertad que detecté particularmente en la Universidad de Warwick; sin presupuestos ni ambiciones gringas hacen tanto o más que los norteamericanos; claro, la reducción de presupuestos se da en ambos lados del Atlántico y la epidemia de la corrección política obstaculiza el flujo de algunos discursos y saberes. Es muy estimulante saber que la ISHS (mencionada antes) concentra a los grandes estudiosos del humor en el mundo académico de los cinco continentes, incluyendo a médicos, científicos de diversos campos, expertos en estadísticas, analistas mediáticos y demás. El estudio serio del humor no es aburrido, como se pudiera pensar.

Estos encuentros, los congresos anuales de la ISHS que se celebran en distintas partes del mundo, son principalmente en inglés, pero también reducen la tensión cultural entre Inglaterra y Estados Unidos. Tras la Segunda Guerra Mundial, el Imperio Británico cedió ante el nuevo imperio. Es la primera vez en la historia que un imperio comparte con su sucesor la misma lengua, salvo sutiles diferencias. El cambio del *British humour* al *American humor* no fue precisamente halagüeño para algunos, pero hay un vínculo estimulante tanto en Monty Python como en *The Daily Show by Jon Stewart*: ambos llevan un potente sentido del humor al alienado escenario de los noticieros televisivos. Con comentaristas tales como Fernanda Tapia y Víctor Trujillo –distancias guardadas– México también tiene sentido del humor a la hora de dar las noticias. Todos contribuimos, desde el más modesto peón de albañil hasta los más altos magistrados, cuando andamos de buenas y con buen humor, a que nuestra nación mejore.

Gracias por tan disfrutable entrevista.

Entrevista realizada por correo electrónico  
La Paz, Baja California Sur, México,  
2 de marzo de 2015

Recibida: 2 de marzo de 2015

Aceptada: 5 de marzo de 2015

\*Profesor investigador de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, La Paz, Baja California Sur, México.

**\*\*Entrevistadora: Claudia Arroyo Quiroz**

Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos. Profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México. Especialista en historia cultural de México, en relación a los discursos sobre nación, historia e identidad en la cultura visual, en particular en el cine de la Época de Oro, el cine de la Revolución y el cine indigenista. Coautora del libro *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional* (UAM/Conaculta, 2011) y autora de diversos artículos y capítulos de libros. <arroyoclau@gmail.com>.

**Imagen de inicio:**

Detalle de portada de la película *Las delicias del poder* dirigida por Iván Lipkies (1999). Recuperado de <www.filmaffinity.com> [fecha de consulta: 15 de marzo de 2015].

**Cómo citar esta entrevista:**

Arroyo, Claudia (2015), "El humor en el cine mexicano de los años noventa. Entrevista con Rubén Olachea Pérez", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 160-171, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## Entrevista con Gustavo García†\*



*Por Fernando Lozano Ramírez\*\*. Introducción: Yolanda Mercader Martínez\*\*\*  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México*

### Introducción. Gustavo García y el humor

EL CINE MEXICANO, desde sus orígenes hasta nuestros días, ha merecido notas, reseñas, comentarios y críticas de periodistas, intelectuales e investigadores, los cuales propiciaron el surgimiento de la sección de espectáculos en los diarios a principios del siglo XX. Desde entonces, el cine mexicano ha estado acompañado por los críticos, como testigos que han reseñado y consignado sus épocas de esplendor y sus momentos de crisis: algunos con erudición, otros con superficialidad o ingenuidad y otros más con malicia.

La crítica cinematográfica mexicana ha mostrado corrientes interpretativas, bajo enfoques de los diversos grupos culturales que han estado presentes en distintos momentos del panorama nacional.

En sus orígenes, la crítica cinematográfica en México se caracterizó por ser descriptiva, dando información sobre las películas, lo cual nos ha sido útil para conocer el desarrollo del cine silente, ya que la mayor parte de estas películas se han perdido. Es importante señalar que a partir de los años veinte los periodistas y los escritores se empiezan a incorporar a la crítica cinematográfica, por lo que sus textos ya no solamente tienen un valor descriptivo sino también literario. Ello impulsó a que también intelectuales de otras disciplinas se sumaran a este ejercicio desde 1930 hasta 1950.

Los años sesenta marcan un cambio radical en este panorama, ya que los críticos empiezan a manifestar inquietudes sobre la especificidad del medio y se preguntan por la legitimidad de su estudio como disciplina académica, lo que dio como resultado una crítica más profesional, en la que se ofrece un análisis de autor. Esto es posible gracias al contexto

Interview with Gustavo García  
Pp. 172-184, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

histórico que hace de la crítica un campo de réplica, que se ve favorecida por la aparición de libros y revistas especializadas sobre cine y por la fundación de escuelas de cine que fomentarían su desarrollo. Sin embargo, esto mismo provocó que los críticos se dividieran en dos grupos, engendrando así una rivalidad antagónica: el grupo encabezado por Emilio García Riera y el grupo de Jorge Ayala Blanco.

A partir de los años setenta, y particularmente en los ochenta, la crítica cinematográfica se va a nutrir con nuevos analistas del cine mexicano que pertenecen a diferentes corrientes interpretativas y grupos culturales, donde se incorporan críticos que son egresados de distintas carreras, particularmente de historia, pero también de las otras ciencias sociales. En los años noventa se observa un *boom* de estudios y críticas, libros y revistas sobre cine, en los cuales se plasman distintos enfoques metodológicos provenientes de diversas disciplinas.

Gustavo García inicia su carrera de crítico de cine en los años setenta, incorporándose como académico, con especial interés en el cine mexicano, rodeado de un ambiente que propició la cinefilia y el periodismo cultural.

Su crítica tiene un estilo propio, caracterizado por el humor. Este sentido del humor está presente en cada una de sus reseñas, al igual que en sus exposiciones académicas o mediales (en radio, televisión y prensa). Esto le imprimió una nueva dimensión a la crítica cinematográfica, ya que la mayoría de los críticos se caracterizaban por su solemnidad y su necesidad de mostrar erudición, lo que en muchas ocasiones los hacía caer en la pedantería o en la agresión. En cambio, Gustavo ofrecía descripciones solventadas en datos duros, siempre acompañadas por algún comentario irónico o satírico, que se convertían en un arma para despertar y motivar al espectador a reflexionar sobre el filme, de tal forma que sus críticas tenían una disposición de ánimo provocador, de divertimento.

Gustavo también hacía uso del sarcasmo para establecer una empatía con el lector o espectador. Jugaba con las palabras y las anécdotas, y al provocar la sorpresa de su público, terminaba por estimular la risa.

Sus exposiciones críticas eran un acto lúdico. Su actitud desenfadada y el empleo de un lenguaje astuto y a la vez cándido propiciaban la reflexión. En sus presentaciones públicas y sus textos escritos combinaba la intimidad, el deseo, la introspección y la conciencia social.

Descubrir el cine a través de los textos de Gustavo García es transportarse al legado cultural de México, y ello explica por qué conquistó a numerosos seguidores.

Los ensayos de Gustavo García siempre muestran un notable interés por la realidad social, incorporando comparaciones de una película con otras, y frecuentemente también con otras expresiones artísticas. Podríamos cerrar estas líneas recordando su famoso apotegma personal: “El cine es Dios y Martin Scorsese es su profeta”.

*Pocas veces somos más felices que saliendo de ver una película.  
Pocas veces somos más melancólicos que a la mitad de una película.  
Pocas veces somos más tristes que cuando no vemos una película.*

GUSTAVO GARCÍA

## Entrevista. Parte 1

Conductor (Fernando Lozano Ramírez):

Bienvenidos a un programa más de *Versión Radio*. El día de hoy vamos a hablar sobre felicidad, melancolía y tristeza en el cine. Y para ello tenemos dos interesantes invitados. El licenciado Gustavo García es periodista, crítico de cine e historiador, egresado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundador y director de la revista *Intolerancia*; ha escrito en los principales periódicos y revistas culturales de nuestro país, y durante los últimos 35 años ha sido profesor de cine en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Bienvenido, Gustavo.

Gustavo García:

Hombre, ¡faltaba más!

Conductor:

Se encuentra también con nosotros el maestro Daniel González Marín. Él es licenciado en Ciencias de la Comunicación y maestro en Sociología por la UNAM; actualmente es candidato a doctor en Ciencias Políticas y Sociales con especialidad en Ciencias de la Comunicación por la misma institución; profesor en el Centro de Estudios en Ciencias de Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Daniel González:

¡Muchas gracias!

Conductor:

Bienvenido, Daniel.

El día de hoy vamos a platicar sobre amor, felicidad y melancolía en el cine. Entonces la pregunta como para abrir la mesa sería: ¿cómo se establecen los vínculos entre la narración cinematográfica y las emociones?, y si podemos decir que el cine produce emociones o sólo las representa.

Daniel González:

Pues mira, yo creo que durante el siglo XX pocos lugares como la sala de cine fueron productores de la mayor gama de emociones que uno puede imaginar: el miedo, la alegría, las fantasías, el deseo. Desde muy temprana fecha, los teóricos de cine se interesaron por dar cuenta de este fenómeno. Por ejemplo, hay un libro de Hugo Münsterberg sobre, precisamente, el espectador cinematográfico. Y yo estoy convencido de que el cine fue el gran recipiente de las emociones desde la década de los años veinte hasta el día de hoy, aunque el consumo del

cine se ha transformado mucho. Pero el cine sigue siendo una gran matriz generadora de emociones.

Gustavo García:

Yo creo que los factores básicos para que funcione el cine son dos. Por una parte, el cine es un medio narrativo. En un momento dado decidió que tenía que contar cosas, tenía que inventar un clímax, tenía que inventar una moral, un conflicto que involucrara al espectador. Pero por otro lado, algo que dice Daniel, y que lo estudió muy bien Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*, es el hecho de que esta experiencia ocurre en una sala cinematográfica. El hecho de estar en una sala de proyección es crucial. ¿Por qué? Porque al decidir ir a la sala, el espectador ha cedido algo de su voluntad. En el momento en el que tú estás sentado, ya estás relajado. Y después la sala se oscurece y empieza la película. Entonces tú ya estás predispuesto a ser seducido por la narración. Lo grave es cuando no se da esa seducción. Y no tiene nada que ver con Hollywood. Toda película, puede ser Tarkovsky, puede ser Bergman, puede ser Bresson, te va seduciendo poco a poco. Y todo gran cineasta sabe que tiene que seducir al espectador. Los malos cineastas son los que dicen: “A mí no me importa seducir, ahí les va mi rollo y háganle como quieran”. Ahora bien, ¿el cine representa las emociones? ¡Claro que las representa! Pero representar las emociones no necesariamente significa que se produzca una empatía en el espectador. Lo que tiene que hacer la película es que tú te pongas tan contento como Chaplin cuando en *La quimera del oro* las muchachas le dicen: “Sí vamos a venir en Año Nuevo”. Entonces él pega de brincos y avienta las almohadas y la cabaña se llena de plumas, y está absolutamente feliz. Y tú estás feliz con él porque llevamos media hora en la que Chaplin y tú son una misma entidad. Pero tú puedes estar muy emocionado con una película, y cuando la pasas a tu esposa en la sala de tu casa, la respuesta puede ser de una frialdad total, porque no se dio este condicionamiento maravilloso que produce la sala de proyección.

Conductor:

Entonces estamos hablando de que existe un vínculo entre la representación de las emociones y las emociones del público, o bien hablamos de que es necesario distinguir entre las emociones representadas en la película y las emociones que experimenta el espectador de cine.

Daniel González:

Ambas cosas. Pero, además, también podríamos hacer una historia de las emociones del espectador de cine. Durante la época del cine mudo el público era vociferante: protestaba, reclamaba e interpelaba directamente al personaje que aparecía en la pantalla.

Gustavo García:

Algunos espectadores balaceaban a los villanos.

Daniel González:

Sí, había un involucramiento completo con lo que ocurría. En el momento en el que llega el cine sonoro, este público vociferante se calla, y entonces cambia la forma de experimentar las emociones. Ahora, con las nuevas tecnologías digitales, también se produce una manera distinta de interactuar con lo que está proyectándose en la pantalla.

Gustavo García:

Cuando veo películas de cineastas que no me gustan, como Arturo Ripstein, yo digo: “A ver, Ripstein, ahora sí convénceme”. Y resulta que no funciona. Uno entra a la sala con ganas de ser seducido. Yo creo que quienes por primera vez fueron a ver *King Kong* en 1933 no tenían ni idea de lo que les esperaba. Yo creo que los chavos que entraron a ver *El Señor de los Anillos* no tenían ni la más mínima idea de lo que iban a ver. Pero lo compraron durante tres años, porque ahí hubo una enorme máquina para producir emociones. Y lo mismo pasa en todos lados. El cineasta debe contar con la complicidad del espectador. Y entonces es necesario plantear la gran pregunta: ¿qué es lo que quiere el espectador? ¿Qué quieres tú cuando vas a ver una película de Bergman? ¿No tienes ya suficientes problemas en tu vida para ir a ver la actuación de Liv Ullmann en *Persona*? O ir a ver *El silencio*, o ir a ver *La hora del lobo* (ir a ver a ese loco que está en los bosques dibujando demonios). ¿Por qué la gente va a ver películas problemáticas? Por qué la gente dice: “Pues dicen que *Las tortugas pueden volar* es de sufrir, ¡vamos a verla!”. Y entonces te preguntas: ¿por qué vamos a ver una película de esas? ¿Cómo opera esa enorme máquina de cine? Pues opera como una enorme máquina de seducción que entra a donde el cine convencional no entra. Es un poco Dostoievski. ¿Por qué leemos *Crimen y castigo* y no nos quedamos con *La guerra y la paz*? ¿Por qué tenemos a Dostoievski contra Tolstoi? ¿Por qué siempre existe esa oposición? Yo me quedo con los dos. Pero ¿por qué existe esa división? ¿Y por qué al mismo tiempo decir Dostoievskies decir Kafka y continuar con toda esta literatura dolorida y tremenda? Pues porque nos dice cosas sobre nosotros, porque también ese cine nos explica a nosotros. El otro cine no nos explica, sino que nos sueña. Tú vas a ver *Cantando bajo la lluvia* porque te sueñas a ti mismo. Porque en tus momentos bergmanianos de repente dices: “Pues voy a volverme Gene Kelly cantando bajo la lluvia, porque ya me cansé de estar deprimido. Ya quiero hacer una comedia Broadway”. Entonces tenemos el cine que nos sueña y el cine, digamos, que nos “pesadillea”, o sea que nos explica nuestras pesadillas. Y necesitamos esos dos tipos de cine.

Conductor:

Retomando la pregunta que planteaste (¿qué quiere el espectador?), me surge una duda: ¿uno va al cine para que afloren sus emociones? ¿La representación cinematográfica puede servir como escenario para vaciar lo que traigo dentro, ya sea la ira, el amor, la pasión, la tristeza?



Daniel González:

Además de todo eso, el cine ofrece la posibilidad de vivir cosas que uno no viviría bajo ciertas circunstancias. Por ejemplo, pienso en *Sherlock Jr.*, de Buster Keaton, que materializa maravillosamente una increíble fantasía. Sabemos que hay muchas cosas que son imposibles en la realidad, y por eso repetimos una y otra vez el ritual de ir al cine. Roland Barthes escribió que el espectador de cine se debate entre el temor y la espera. El espectador sabe que cierto desenlace está muy anunciado, y que si se trata de un *western* el héroe terminará triunfando sobre el villano. Sin embargo, decido esperar porque pienso que las cosas podrían ser distintas. Y esa fantasía es lo que me permite permanecer. Entonces no importa que yo haya visto millones de historias de terror donde ya sé qué va a ocurrir, al menos en las más convencionales, y sin embargo me sigo aterrorizando. O el melodrama, que es un género donde se estremece a los espectadores y los conduce hasta el llanto. Si pensamos en el melodrama mexicano, ¡cómo olvidar cuando Pedro Infante pierde a su hijo! El grito de “Torito” en primer plano y la maestría de Ismael Rodríguez para retratarlo son algo inolvidable.

Gustavo García:

Pero ahí estamos entrando ya a otro terreno, que es el armado de los géneros. Tú no puedes plantearte una comedia diciendo: “Tengo muy buenos comediantes, así que hagan lo que quieran frente a la cámara”. Siempre hay una narratividad y una inteligencia detrás. Pensemos en los melodramas de Roberto Gavaldón, los que escribía José Revueltas. Tú lees el guión y puedes ver que es una máquina donde cada frase está cuidadosamente pensada, donde se señala con precisión cómo debe ser el escenario. Aquí se trata de personajes que están desarraigados, amolados, marginados. Pensemos en *La otra*, en *La casa chica*, en *La diosa arrodillada*, en *En la palma de tu mano*. Siempre son personajes que ni siquiera son agradables. Pero te van involucrando, y cuando vienes a ver ya están metidos en cosas que a nosotros nos conciernen, como estar enamorado de María Félix o tener un cadáver en la cajuela. De repente las cosas se salen de control, pero todo es resultado de una serie de recursos que hacen que a ti te embarquen. Por ejemplo, en el caso de Ismael Rodríguez, y él me lo contaba a cada rato, en el momento en que tú pongas una situación muy trágica ve pensando en el chiste que desinfla esa tragedia. Después de lo del “Torito” ve pensando en lo que van a decir “La Guayaba” y “La Tostada”. Por eso las películas te llevan con ese ritmo sabrosísimo. Pero es algo que estaba fríamente calculado. Don Ismael fue asistente de sonido en alguna película de Bustillo Oro, y me contaba también que en *Caballo, caballo* el director llegó un día al set y les dijo: “Le doy 10 pesos al que me invente un chiste”. Hasta que a alguien se le ocurría algo que le gustaba, y le decía: “Eso sí me funciona, aquí están tus 10 pesos”. Entonces hay muchos trucos para hacer que un género funcione, y no es nada más el artista frente a la cámara.

Conductor:

Ahora será conveniente ampliar el tema de los géneros. La pregunta sería: ¿hay una forma específicamente cinematográfica de representar las emociones a diferencia de cómo lo representarían el teatro, el cine y la televisión?

Gustavo García:

Yo creo que viene de una larga tradición. Por ejemplo, los románticos nos dieron una manera de representar la melancolía: con cementerios, castillos ruinosos, pantanos, espacios brumosos. Todo eso lo aprovechó Poe, y más adelante lo aprovecharon los cineastas. La melancolía, por ejemplo, no necesariamente suponía espacios brumosos, como la encontramos en *La caída de la casa de los Usher*, del mismo Poe, y que después aparecerá en las adaptaciones cinematográficas de este cuento. Para mí Ozu y Naruse serían los grandes cineastas de lo melancólico, porque lo entendían un poco como la *Saudade* de Pessoa. Presentaron un estado de ánimo con el que caminas en tu vida cotidiana. Entonces no necesitas que esté lloviendo, que no haya ni perro que te ladre. Puedes estar en medio de tu familia y resultar conque estás insatisfecho. O puedes estar en medio de una ciudad totalmente industrializada, como Tokio, y te sientes enormemente solo. Algo similar ocurre en el caso de la felicidad, que primero nos la estaban dando las imágenes circenses, como un payaso o un *polichinela*. Pero el cine tuvo que trabajar mucho para cambiar la idea de felicidad o alegría o satisfacción plena, con el empleo de muchísimos recursos narrativos. Tomemos simplemente el final feliz. Ya con la convención del final feliz tenemos la idea de que en el mundo es posible la felicidad. Yo creo que por eso la gente va al cine, porque el cine te da en el 98% de las experiencias la certeza de que la felicidad es posible, aunque en la vida cotidiana tú sepas que no es así.

Daniel González:

Aquí es importante señalar el descubrimiento del primer plano. Tal vez ningún medio antes que el cine pudo explorar con tal profundidad la inmensa cantidad de emociones que puede despertar un gesto, una mirada, un movimiento de cabeza. Pensemos simplemente en Greta Garbo en *La carne y el demonio* de Clarence Brown. Además, en aquel momento el cine de Hollywood codificó todas estas emociones, como cuando usaba gasas para cubrir las lentes.

Gustavo García:

Para suavizar las luces.

Daniel González:

¡Claro! Los personajes aparecían con nubarrones, como si se tratara de un cuadro romántico, y siempre estaban en la exaltación. Pero ésta era una exaltación que, por supuesto, estaba alejada de la cotidianidad de las personas de finales de los años veinte, a punto de que estallara la crisis económica. En estas condiciones quedaban deslumbrados al ver ese rostro maravilloso, impecable...

Gustavo García:  
¡Ésa era una experiencia mística!

Daniel González:  
¡Claro! Y en *La Pasión de Juana de Arco*, Dreyer utilizó una película pancromática que, por ser de alta sensibilidad a la luz, permitía ver todos los detalles del rostro. Aquí no tenemos a Greta Garbo en *La carne y el demonio*, pero no es menos...

Gustavo García:  
Impactante...

Daniel González:  
Estremecedora... avasalladora. Todavía hoy, la experiencia de ver *La Pasión de Juana de Arco* es absolutamente inenarrable.

Gustavo García:  
Sí. Y en ese sentido, tú tienes una experiencia mística con cualquier película de Greta Garbo. Yo pienso en *La Reina Cristina*, en la famosa escena donde ella acaricia cada rincón del cuarto. Ella acaba de hacer el amor con el embajador de España y está recorriendo el cuarto, y el embajador no entiende por qué ella lo está recorriendo, viendo y oliendo cada objeto. Hasta que el embajador le pregunta: “¿Qué estás haciendo?” Y ella le dice: “Estoy memorizando el cuarto”. Éste es uno de los grandes momentos eróticos en la historia del cine, porque ella está memorizando su primera experiencia sexual. Te están diciendo ahí que ella, que además es muy ambigua porque es una reina-rey, es un andrógino muy extraño y de hecho todavía se sigue especulando que a lo mejor era hombre, ha tenido su primera experiencia sexual. Es un momento maravilloso y no es más que esta figura casi fantasmal, que está vestida de blanco, recorriendo el cuarto de una posada. Todo esto es algo distinto, por ejemplo, al erotismo que nos plantea Brando en *Un tranvía llamado deseo*...

Daniel González:  
Sí, claro.

Gustavo García:  
Que es ¡paf! literalmente echarte encima al macho, y donde la espalda juega un papel erótico. Cuando él está gritando: “¡Estela!”, entonces ves la espalda de él, y cómo Estela baja la escalera y le acaricia la espalda y baja las manos.

Daniel González:  
Sí, la espalda está sudorosa.

Gustavo García:  
Y dices: “¡Me quiero morir!”. Entonces, ahí tenemos la mecánica de seducción del espectador. Y volvemos a la idea central: no hay espectador que sea indiferente a la espalda

de Marlon Brando recorrida por las manos de una mujer. Ahí estás diciendo: “Éstos van a acabar ahí arriba”.

Daniel González:  
Sí.

Gustavo García:  
La película nos está contando todo sin mostrarlo todo. Aquí estamos en el terreno del erotismo. Ya no es la melancolía, ya no es la felicidad, éste es un terreno más profundo.

Daniel González:  
Sí, el de la pulsión libidinal.

Gustavo García:  
¡Exacto! Eso es lo que hace que esas películas todavía funcionen, mientras que muchas comedias ya han dejado de funcionar. Por ejemplo, unos hermanos Marx, que a ti te tiraban al suelo de la risa, cuando se los pasas a los alumnos les parece totalmente intrascendente. Dices: “Oye, ¡pero si eran divertidísimos!”. Tú salías llorando de *Annie Hall*, diciendo: “¡Qué película más profunda acabo de ver!” Pero se la pasas a los chavos, y ellos dicen: “¿A poco ganó el Óscar?” ¿Por qué ocurre esto? Porque los hermanos Marx nunca quisieron vender más que la comedia loca, y Woody Allen no estaba muy interesado en seducirte como espectador. Lo que realmente él te quería contar eran cosas del momento. Y los grandes *gags*, como aquel de Marshall McLuhan saliendo de la cola del cine para corregir a alguien que lo cita sin haberlo leído, ya perdió su eficacia. Aunque tú sigas diciendo: “Es que ahorita va a salir Marshall McLuhan”. Pero los chavos dicen: “¿Y quién es Marshall McLuhan?” Entonces tienes que explicarles: “No, pero vamos, piensen en la situación, en el tipo que está molestándote con un rollo insoportable en la cola del cine, y entonces tú consigues al mismísimo autor para que lo refute frente a todos”. Pero por otro lado tenemos esa otra forma del cine, mucho más profunda, que es donde te llevas los grandes momentos. Como cuando te preguntan cuáles son tus grandes momentos del cine, y descubres que, si eres honesto, son momentos muy profundos y hasta difíciles de explicar.

Daniel González:  
Y completamente emocionales.

Gustavo García:  
Totalmente, sí.

Conductor:  
Aquí me surge una duda acerca de lo que estás planteando, Gustavo. Esto tendría que ver con el género y con la emoción. ¿Será que cada género provoca una forma específica de las emociones del cine, desde las más bajas pasiones hasta elevarse a las nubes?

Daniel González:

Pero el espectador también cambia. La semana pasada, un amigo mío que vive en San Francisco me comentó que vio allá *El Gatopardo* de Visconti, que acaba de ser restaurada hace un año, y me dijo: “El público decidió que era una comedia, y se rió de principio a fin”.

Gustavo García:

¡No es cierto!

Daniel González:

Y él dijo: “Yo estaba completamente sorprendido”. Pero ¿por qué ocurren estas reacciones tan diversas? Yo creo que hay muchos factores que inducen al espectador a leer determinadas escenas o determinados diálogos con un registro muy distinto al que fueron concebidos. Pero lo cierto es que muchos espectadores contemporáneos, que están expuestos a una enorme cantidad de discursos audiovisuales a través de la publicidad, la televisión, el Internet, creo, han perdido la capacidad de reconocer el tono original que tiene una película.

Gustavo García:

El espectador es menos sofisticado.

Daniel González:

Sí.

Gustavo García:

Y no es para decir que el espectador de los años treinta era tremendamente sofisticado. Les dabas *Frankenstein* y pegaban de gritos. Les dabas a Bela Lugosi diciendo: “*Welcome, my children!*”.

Daniel González:

Eso hoy nos daría risa.

Gustavo García:

Sí, a todos.

Daniel González:

Humor involuntario.

Gustavo García:

¡Exacto! Pero hubo un momento en el que sí, el cine realmente empezó a sofisticarse. Pensemos en *Ciudadano Kane*; pensemos en los grandes títulos del cine sonoro o los grandes títulos del cine mudo; pensemos en *Metrópolis*; pensemos en *Caligari*, pensemos en...

Daniel González:

*Amanecer*...

Gustavo García:

En *Amanecer*; pensemos sobre todo en los alemanes; pensemos en Lang, Murnau, Pabst; pensemos en *Los nibelun-*

*gos*; y pensemos en algunos grandes directores franceses, como Renoir, como Claire y otros. Bueno, ahí teníamos la enorme sofisticación cinematográfica que después, cuando ellos emigran a Hollywood, se lo llevan allá y le dan a Hollywood un cine tremendamente sofisticado. Y después, efectivamente, vamos a tener un *Gatopardo*, un *Rocco y sus hermanos*, una *Dolce Vita*. Y después vamos a tener a la *nueva ola francesa* y todo lo demás. Todo eso se acaba en los años setenta. Es decir que en los años setenta se acaba Fellini, se acaba Visconti, se acaba todo eso y nace el nuevo Hollywood, que tiene un pequeño momento de sofisticación en William Friedkin, en Peter Bogdanovich, en Martin Scorsese. Pero de inmediato se va a lo que estamos viviendo ahorita, es decir, los taquillazos de verano; se descubre al público adolescente, etcétera. Y si revisamos las películas que compitieron por el Óscar este año, *El discurso del rey* en su momento hubiera pasado en el cine Olimpia durante dos semanas y se acabó. Esa película es tan trascendente como *Ana de los mil días* o cualquiera de esas películas que sí estaban nominadas, pero que no tenían por qué provocar estos furros de premiaciones. Si el espectador ha perdido sofisticación, eso es muy serio, y en consecuencia su contacto con estas películas mucho más complejas está en riesgo. La situación puede llevarnos a lo que mencionaste, es decir, a que los espectadores digan: “Burt Lancaster se ve ridículo de *Gatopardo*, no está en su papel”, mientras que tú decías: “Wow, Burt Lancaster. ¡Qué elección más audaz!” Pero al mismo tiempo hay que hacer la prueba. Cuando tú le das a un chavo *Caligari* y se engancha... Yo creo que *El gabinete del Doctor Caligari* es la película más joven jamás filmada. Yo no conozco una generación que no se enganche viendo *Caligari*. ¡Los espectadores jóvenes compran *Caligari* de inmediato!

Conductor:

Estamos viendo cómo cambian las respuestas emocionales a lo largo del tiempo. En este punto, cabe hacerse una pregunta como ésta: ¿cómo se asocian las emociones a la imagen? Es decir, ¿las respuestas emocionales de los espectadores dependen de la imagen? Planteabas poco antes las posibilidades que ofrece el cine al utilizar el primer plano. Pero ¿qué otras cosas ha generado el cine en la historia de la imagen y las emociones que ésta provoca?

Daniel González:

Bueno, el cine ha ido descubriendo muchas posibilidades en esta relación, y las nuevas tecnologías han incrementado algunas posibilidades expresivas. Todo lo que ha podido hacer el cine hasta este momento ya está bastante codificado, nada se deja al azar. Lo fascinante en el caso del cine es que tomamos como natural y damos por sentado cosas que en realidad son producto de una convención, y de una producción muy cuidadosa. Una de las grandes maravillas del cine fue crear ese espacio de ficción con una cierta autonomía, es decir como algo homeostático, como resultado de un proceso de producción del que no se da

cuenta el espectador. El cine de Hollywood fue muy certero al construir este cine que, como dicen muchos semiólogos, borró las huellas de su enunciación. Por eso cuando yo voy a ver *Dogville*, y Nicole Kidman entra en escena, nadie está pensando que la actriz viene del camerino y que el director le dijo que entrara, es decir, todo lo que sabemos y lo que pensamos es que viene de un espacio de la ficción que no estamos viendo en ese momento, pero que el cine fue construyendo, desde Méliès. Porque en los primeros cortos de los Lumière, esto no era tan evidente. Entonces este espacio de la ficción, este fuera de campo que está ahí y que el espectador va sumando, va añadiendo, va agregando, es fundamental para generar esta seducción. Y por supuesto, hay películas maravillosas que han sido virtuosas en la construcción de este espacio que está más allá de los límites del encuadre y que el espectador va sumando, va construyendo a lo largo de la película.

Gustavo García:

Sí, y los grandes cineastas entienden esto, entienden que existe un fuera de campo que nos está explicando muchas cosas: cosas que están pasando atrás del personaje, o incluso adelante, y *nosotros* estamos ocupando ese lugar. Yo creo que hay dos grandes directores que son los maestros en el fuera de campo: Lang y Hitchcock. Lang usaba la mirada del personaje a la cámara. Pensemos en el robot de *Metrópolis* que abre los ojos y mira a la cámara y nos está mirando a nosotros. O pensemos en Krimilda en *Los nibelungos*. Cuando ella ha decidido que es el momento de cobrar venganza por la muerte de Sigfrido, mira a la cámara y se transforma totalmente. Aquí regresamos a lo que decía Daniel sobre el *close up*: ella nos dice con los ojos que esto ya se puso muy grave. Y por su parte, en Hitchcock las películas son una reflexión sobre el cine mismo. Pensemos en *La ventana indiscreta*, donde James Stewart ocupa el lugar del espectador; y no es casual que el personaje tiene una cámara. Lo que él está viendo es una serie de películas, que son los distintos departamentos que tiene enfrente, y llega un momento en el que su ventana ocupa exactamente el tamaño de la pantalla que estamos viendo nosotros. Entonces existe este espacio inventado por el cine y fortalecido por el cine, que viene efectivamente de Méliès, de Feuillade, de los grandes directores de cine fantástico, que nos dijeron: “En el cine puede pasar lo que queramos, y eso es muy importante. Éste no es un medio realista, es un medio para mostrar nuestros sueños y nuestras pesadillas, entonces, no nos pidan objetividad”. Y no se lo podíamos pedir, ni siquiera a los neorrealistas, porque los neorrealistas sabían que no podían contar algo absolutamente realista. Iban a irse al melodrama, iban a manipular el llanto de los niños, iban a hacer que el personaje tuviera una cara de absoluto desamparo; iban a manipularle tremendamente porque lo que te querían vender no era cómo estaba Italia, sino cómo se sentía Italia; que era más importante aún. Sólo *Paisà*, de Rossellini, te habla de las tropas de ocupación, ya sean las nazis o las estadounidenses. Todas

las otras películas nos hablan del estado de ánimo de los italianos, es decir, lo fregado que fue estar con Mussolini, lo fregados que estamos ahora. Yo creo que el proyecto neorrealista realmente quería gritarle al mundo que un país volvía a existir, y volvía a existir derrotado, amolado, sin cine, sin condiciones económicas. En buena medida, todos los nuevos cines han querido decir eso; han sido una reacción contra un cine viejo. *La nueva ola francesa* tenía una forma anterior, que era *el cine de papá*. Ellos estaban en contra del cine de René Clément, de René Clair, de todos aquellos. Entonces decían: “Estamos contra ellos, y a favor de una nueva Francia, una nueva estética, una nueva moral”. Bueno, pero nos estamos quedando nada más en lo visual, y es necesario hablar sobre lo sonoro.

Daniel González:

¡Claro! ¡La música!

Gustavo García:

La música es lo que nos da la felicidad, la melancolía, la tristeza, el amor. Pero ¿cómo funciona la música en el cine? La música nos dice lo que siente el personaje y nos dice qué es lo que nosotros debemos sentir con la escena. Por ejemplo, tienes a un personaje que va muy atropellado, correteando a la muchacha, y en ese momento se atraviesa un camión ¡paf! y él choca con el camión. Si te pone una música de ¡chan, chan, chan...!, dices: “¡Hijole, ya se rompió las costillas!” Pero si en cambio te ponen ¡tampam paramam...!, dices: “Ah, no le pasó nada, ahorita se va a levantar”. Entonces la música es muy importante para decirnos qué debemos sentir de cada escena. Por otra parte, también nos dice qué está sintiendo el personaje. Si le quitas la música a *Psicosis*, es una película aburridísima. Es una señora en un carro con una maleta llena de lana hasta que la mata un tipo a los 40 minutos de haber empezado la película. Pero la música de Bernard Herrmann te va diciendo ¡tun tunchurun...! y dices: “¡Ay, esto está muy gacho!” Pero esto es efecto de la música. Entonces hay que saber para qué sirve la música. Lo mismo ocurre en una secuencia de enamoramiento. Volvamos a Hitchcock, porque Hitchcock nos da para todo. En la escena de *Vértigo*, cuando Kim Novak sale del baño, ella sale bañada de una luz verde porque regresa de entre los muertos. Entonces se van a besar, y se besan, y todo el tiempo oyes la música de Bernard Herrmann. Antes de que ella salga del baño se escuchan los violines muy tensos, y entonces tú estás tan tenso como James Stewart. Y de repente los violines empiezan a intensificarse porque se abre la puerta, ves la luz verdosa y la orquesta crece, crece y crece, ellos se besan, y a la orquesta le faltan músicos para todo lo que tiene que sonar. Wow, es la locura. Y ya después la misma orquesta baja, baja y baja. Y tú piensas: “Es la escena de coito más obvia que yo haya visto”. Pero no es más que una pareja besándose. Para eso sirve la música. Y eso es lo que nos comunica la música si tú la sabes usar con un excelente trabajo visual.

Daniel González:

En Hollywood, Max Steiner, ese gran músico austriaco, introdujo la emoción del *leitmotiv* que provenía de la ópera wagneriana. Lo encontramos en *King Kong* y en *Casablanca*. Él creó lo que terminó siendo una norma estilística para el cine de Hollywood, es decir, asociar el personaje a determinadas tonalidades y determinado ritmo. Fue algo extraordinario, que el cine ha explotado muchísimo. Y en efecto, muchas emociones serían inconcebibles sin la presencia de la música. Pensemos en la música de Nino Rota para las películas de Fellini.

Gustavo García:

Mira la cantidad de gente que cuando pones el tema de *Cinema Paradiso* se pone a chillar. Bueno, cuando vino Ennio Morricone al concierto en el Auditorio Nacional recordemos que tocó como 60 temas, y sólo le aplaudieron a *Cinema Paradiso*, *La misión* y *El bueno, el malo y el feo*. El pobre hombre se deshacía con *La clase obrera va al paraíso*; se deshacía con *Los intocables* y muchas otras, y sólo recibía un aplausito. Pero tocaba *Cinema Paradiso*... bueno, todos chillaban. Porque llega un momento en el que, efectivamente, tú te llevas la película musicalmente. Allá en los años cincuenta y sesenta era la gran época de los *soundtracks*, cuando no existía el DVD. Si tú querías revivir la película, te llevabas tu *soundtrack* y lo oías, lo oías y lo oías. Esto ocurría con *Lo que el viento se llevó* o con el *Tema de Lara*, de *Doctor Zhivago*. Fue la época de los grandes temas musicales. Ahora ya se perdió mucho eso. Yo creo que el último gran compositor de temas completamente reconocidos fue John Williams, en los años setenta y ochenta.

Daniel González:

O Danny Elfman.

Gustavo García:

Danny Elfman sería ya el último de todos.

Conductor:

Para terminar este primer programa, ¿qué podríamos concluir sobre el cine y las emociones?

Daniel González:

Me parece que hemos hablado sobre lo que el cine provoca en el espectador. Pero ¿qué hace el espectador con el cine? Ya lo apuntaba Gustavo al decir que el espectador alimenta su imaginario de lo que ve en las películas. Pero eso no se queda en la sala de cine, porque también tiene consecuencias en su vida cotidiana. La gente empieza a contar sus propias vivencias personales como si se trataran de una película. Yo creo que el cine ha tenido tal capacidad de seducción que ese espacio emocional que se genera en una sala tiene repercusiones posteriores. Un maestro mío me decía que él estaba convencido de que la gente que ha visto poco cine tiene menos posibilidades de resolver sus problemas que quien ha visto muy poco. Entonces yo creo

que es necesario plantear esa pregunta: ¿qué hacemos nosotros con el cine? Creo que es un asunto importante que podríamos tratar quizá con mayor abundancia después.

Gustavo García:

Yo coincidí totalmente. Hay un momento en *Ciudadano Kane* en el que un personaje, el albacea de Kane, le dice al reportero: “Yo vi a una muchacha una vez cuando era joven en un muelle en Nueva York. Era una muchacha bellísima con sombrero blanco. Ella subió al barco, y yo me quedé en el muelle. Nunca la volví a ver. Nunca la he olvidado”. Lo mismo pasa con las películas. Tú vas a llegar a los 60, 70 años acordándote de aquellas películas que viste a los cinco años. El cine sobrevive a la experiencia cinematográfica misma, a la experiencia de ver la película. Y sobrevive de otras maneras. Pero aquí yo me planteo lo siguiente: ¿cómo sobrevivirá la memoria de las nuevas generaciones que cuando eran niños pudieron ver *El rey león* 400 veces en las vacaciones porque el papá les compró el DVD? En cambio, nosotros vimos una sola vez muchas de nuestras grandes películas, en copias traqueteadas. Y las seguimos llevando en la memoria. No sé si sea la misma experiencia o somos dos tipos de espectadores diferentes.

Conductor:

Pues ha sido un placer estar con ustedes en este primer programa de *Versión*. Muchísimas gracias, Gustavo. Muchísimas gracias, Daniel. Nos vemos en el siguiente capítulo de *Versión*.

## Entrevista. Parte 2

Conductor:

Bienvenidos a su programa *Versión Radio*. En esta ocasión vamos a continuar con la conversación que iniciamos la semana pasada. La semana pasada concluimos el programa discutiendo sobre la permanencia de las emociones en el espectador.

Daniel González:

Bueno, Gustavo comentaba al final que cada uno de nosotros busca de alguna manera que sobreviva la película de múltiples formas, pues el espectador compraba el disco con el *soundtrack* o compraba los carteles.

Gustavo García:

Pero, además, y eso marca una diferencia muy importante, comprábamos los guiones o las novelizaciones. ¡A cuántas novelas nos ha llevado el cine! Comprabas los guiones porque tenías la compulsión de llevarte alguna vez una película a tu casa. Pero no existía la tecnología para ello, así que se publicaban los guiones, y comprarlos era un fenómeno mundial, lo mismo en Estados Unidos que en España. Aquí en México, la editorial Era publicó una considerable cantidad de guiones.

Daniel González:

En Francia se publicaba una transcripción de la película con fotografías.

Gustavo García:

Incluso había un tipo muy loco, Richard Anobile, que ya en los años setenta hacia libros en donde la película iba foto por foto; era una fotonovela; entonces tú tenías *Frankenstein* o el *Halcón Maltes* o *Psicosis* plano por plano, y abajo los diálogos. Pero lo importante es que leíamos el cine. Por un lado era un ejercicio nemotécnico para recordarla por medio de la música. Y leíamos el guión o los fotogramas. Entonces éramos espectadores-lectores, y teníamos más la conciencia de la famosa frase: “Interior-noche, plano medio del personaje fulano”. Eso es algo que ahora los chavos ya no tienen. Simplemente creo que estamos ante un espectador nuevo. Decíamos en el programa pasado que es menos sofisticado, pero al mismo tiempo creo que es un espectador más intenso con unas cuantas películas. Quiero decir que el espectador contemporáneo sabe mucho menos, le interesa mucho menos la historia del cine y conoce muchos menos clásicos, pese que ahí están disponibles, pero su conocimiento de ciertas películas de culto es tremendamente intenso.

Daniel González:

Sí. El cinéfilo actual es un cinéfilo de la periferia. Le interesan películas que no son tan conocidas o que son de culto pero no han tenido una gran distribución comercial. Las puede conseguir por Internet o que con algún *dealer*, que nunca falta. Y en efecto, crea su propia cinemateca personal. Así que el fetichismo sigue existiendo.

Gustavo García:

Ah, claro, pero además tenemos un cine acompañado por toda clase de mercancías, como cuando se adapta un cómic. Uno sabe que al rato va a empezar a salir toda esta “memorabilia” que aprieta mucho las tuercas de los coleccionistas. Entonces tenemos las famosas convenciones *Star wars*, en donde se encuentran varias generaciones de caballeros Jedi, desde señores de 50 años hasta chamaquitos que van vestidos de Obi-Wan Kenobi. Y tenemos también las convenciones Harry Potter, por ejemplo, o los estrenos de media noche en donde todos van vestidos como el superhéroe de esa noche. Esto último ya es una especie de *happening*, y ya forma parte de otra forma de celebración del cine. Yo no estoy muy seguro si yo hubiera ido vestido de ruso para ver *Doctor Zhivago* o ir vestido de romano para ver *Espartaco*; a lo mejor de pandillero sí, para ver *Amor sin barreras*. Pero, en general, creo que ya se ha perdido la referencia a las grandes obras. Cuando tú les dices a los alumnos que ciertas películas en realidad son paráfrasis de Shakespeare o son paráfrasis de Melville, les da flojera. A ellos no los llesves a esos otros terrenos, llévalos a terrenos

donde puedan consumir otro referente de manera rápida e inmediata.

Daniel González:

Y sobre todo las películas contemporáneas que hacen guiños a la televisión o al cómic, como por ejemplo, *Scott Pilgrim*. Cuando yo veo esta película entiendo por qué a un chavo de veintitantos años...

Gustavo García:

Lo puede prender.

Daniel González:

Exactamente. Porque ahí hay una serie de referencias musicales, visuales y publicitarias que se pueden reconocer, y eso siempre ha sido muy importante en el cine; me refero a la posibilidad de encontrar un espacio para la fantasía, el deseo o la propia realidad.

Gustavo García:

Volvamos ahora al cine mexicano, porque es distinto cómo nosotros recibimos una película en los años cuarenta y cómo la reciben los espectadores de ese momento. Lo que entonces se planteaba en una película era: “Esto es un México que ustedes pueden reconocer”. Y el gran secreto del cine mexicano de entonces, especialmente cuando se empezó a exportar en los años cincuenta, era: “Vamos a vender lo que los otros países no tienen, que es México”. En otros países pueden tener familia, pueden tener asesinatos, pero lo que no tienen es paisaje mexicano, ciudad de México. Entonces se creó un sabio equilibrio en donde podías vender una fábula tremenda como *Macario*, le decías al espectador extranjero: “¡Ah!, esto es un indígena”, y al mismo tiempo *Macario* no está identificado con ninguna etnia específica; nos lo compran porque maneja valores universales. Así funcionaba ese cine, porque decían: “¡Ah! estás viendo lo que tenemos nosotros, que es México”. Así nos ocurría a nosotros al ver una película de Kurosawa, pues nos metía en un drama tremendo, pero también nos vendía su propio Japón. Ésta es la manera de fantasear y de idealizar a una nación. Por eso ahora no están funcionando las películas mexicanas y sí funcionan las de otros países. Porque no es nada más que nos vendan la experiencia de la felicidad, la melancolía, la tristeza y el amor, nos están vendiendo también lo que no tenemos. Por eso los jóvenes adoptan una película como *500 días sin ella* o, hace unos años, *Réquiem por un sueño*; éstas son el equivalente a *El graduado* para mi generación. Y es que ni modo que entonces adoptáramos una película de Mauricio Garcés y Silvia Pinal, porque no nos identificábamos con ellos, pero el cine de Hollywood sí nos da películas con las cuales engancharnos; éstos son los secretos que tendríamos que estudiar más a fondo.

Y yo creo que aquí estamos ante desafíos que los propios cineastas deben sentir ya enormes. Cuando Michael

Curtiz dirigió a Olivia de Havilland y a Errol Flynn sabía que estaba haciendo una escena de amor maravillosa, porque la gente quería verlos besándose. En cambio, si un director hace una escena de amor ahorita, es cada vez más difícil que una estrella de cine perdure. Tú lo puedes ver en las portadas que dedica el *Vanity Fair* cada año en el número dedicado a Hollywood. Si ves la revista de hace cinco años, la mitad de los que eran las estrellas de gran promesa no volvieron a filmar o filmaron dos películas y ya cayeron en la droga, el alcohol, el escándalo. Los cacharon robándose unas pulseras y hasta ahí llegó su carrera. Hollywood invierte mucho en generar estrellas, pero son tremendamente volátiles. Entonces ya no tienes grandes parejas con las que tú puedas armar una película. Pensemos en que tienes un actor como Johnny Depp, pero ya no tienes a una pareja para él. Entonces pones a Angelina Jolie, pero la película es una basura. Apostaste sólo al valor de la estrella y no hay un solo momento memorable en la película. Entonces yo creo que debe ser un enorme desafío para un cineasta hacer una gran escena de amor o una gran escena de rabia; no de violencia, sino de rabia. Pensemos, en cambio, en Bette Davis, Marlon Brando o Joan Crawford. Cuando alguno de ellos se enojaba, tú decías: “No quiero tenerlo enfrente”. En este momento no hay ningún actor para trabajar esto sin que se vea ridículo. Y había que pensar que esas grandes escenas eran el clímax de una película de Mankiewicz, digamos, *La malvada*, casi estás viendo una obra de teatro, con mucho diálogo, donde los personajes platican cosas inteligentes. Pero era una película para adultos y espectadores acostumbrados a oír diálogos. El nuevo espectador no quiere oír diálogos, quiere acción. Y cuando tienes acción no tienes sustento psicológico y, en consecuencia, los personajes no pueden reaccionar de ninguna manera que no sea pegando la carrera o diciendo: “*Oh, my God!*”. Este tipo de cosas suceden, creo que hay un deterioro de las grandes emociones en la ficción contemporánea, y eso me parece muy serio. Y ahora un último punto. Como veíamos, el cine hasta antes del DVD era visto con una enorme intensidad porque a lo mejor era la única vez que veríamos esa película. Si la queríamos volver a ver era en cines de píojito, rayada y balaceada, o a lo mejor mucho tiempo después en la televisión, con comerciales. Ahora el joven espectador va al cine como quien checa un catálogo. Va al cine a ver la película que va a comprar dentro de tres meses, diciendo; “No, ésta no la voy a comprar; ah, ésta sí me la compraría” o “Esta otra, bueno, sólo si me la regalan”. Entonces ya no van al cine con esta compulsión de decir: “Ésta es la última vez que voy a enfrentar esta experiencia”, sino que van a una especie de pretemporada cinematográfica.

Conductor:

Me haces recordar a Natalie Portman en *El cisne negro*, y quiero preguntar: ¿las emociones son diferentes en el cine comercial y en el cine de arte?

Daniel González:

Bueno, yo no estoy muy de acuerdo con estas distinciones, pues me niego a pensar que todo el cine norteamericano necesariamente es un cine comercial y que todo el cine europeo es necesariamente cine de arte. Pero es cierto que en la búsqueda de la espectacularidad, el llamado cine comercial o el cine industrial está muy conducido, muy calculado, muy establecido. Y aún así, puede no funcionar. Por ejemplo, *Pearl Harbor* fue un *crack*, un fracaso estrepitoso. Pero yo creo que una de las características fascinantes del público de cine es que, a pesar de la manipulación y de lo que uno pueda decir, hay un alto grado de impredecibilidad; persiste el deseo de ir al cine, a pesar del DVD o el Internet; el cine sigue teniendo peso, a pesar de las series de televisión...

Gustavo García:

Que tienen una gran calidad.

Daniel González:

Pero el cine sigue teniendo un grado de supremacía histórica, de seducción, de legitimidad que no tienen aún los otros medios audiovisuales. No sé si la vaya a perder, pero creo que aún la tiene.

Gustavo García:

Todavía la tiene. Aquí me gustaría contar una anécdota que confirma mucho de lo que dices con respecto a la relación entre el cine y su espectador. Y es que en el cine mexicano la tenemos perdida. Hace más o menos un mes asistí a una reunión con jóvenes cineastas, todos ellos seguidores de Reygadas; y Reygadas es el nombre oculto de Yahveh. Entonces en un momento dado les dije que yo creo que el gran problema del cine mexicano es la falta de promoción, es decir, lograr que los espectadores quieran ver sus películas, sean del tipo que sean. Y yo creo que incluso Reygadas quiere que la gente vaya a ver su película, aunque sabe que habrá un público limitado. Y uno de ellos dijo: “Pues a mí no me interesa que mi película sea vista. Si a mi película la ven diez personas, ya con eso me doy por satisfecho”. Y le dije: “Pues pobre de tu productor, y pobre de tu idea del cine. Entonces para qué estás filmando”. Su respuesta fue: “Yo filmo para mí”.

Daniel González:

El autonomismo.

Gustavo García:

Exacto. Y creen que eso es Reygadas. Y les dije: “Perdón, pero Reygadas es un cuate que tiene mucho dinero, y este restaurante tan elegante donde estamos ahora es de la hermana de Reygadas. Así que a Reygadas le sobra la lana, y si pierde dinero con su cine, eso no le representa ninguna desgracia. En cambio, si ustedes hacen una película y pierden el dinero que invirtieron, no van a volver a filmar en su vida. Por eso tienen que pensar en el público”. Y

eso es exactamente lo que estamos discutiendo en este programa. Todo cineasta, todo productor, piensa en su público. Éste es el caso de *Harry Potter* y su productora Warner, que siempre se plantea qué edad tienen los espectadores, y resulta que algunos tienen siete años y otros ya tienen treinta y tantos años. Entonces hay que decidir cómo terminar una saga que termina en un tono tremendamente violento. Pensemos en Jeunet o en cualquiera de los grandes directores laboriosos, minuciosos. Jeunet está pensando: “Hice *Amélie*, y gustó muchísimo. Pero ¿qué hago en las películas que siguen? ¿Sigo haciendo películas para las masas, o hago mi propio cine?”. Christopher Nolan hizo la película más alucinada del año pasado, *El origen*, que es un viaje tremendo. Creo que en el fondo él no sabe lo que hizo, pero fue muy su película, no se detuvo ante nada, y no la premiaron. Pero él sabe que hizo una película de culto, quizá la película más de culto de toda su carrera. En cambio, cuando David Fincher hace *Redes sociales* hace su película de menos culto, pero es la que lo proyecta más. Todo esto nos habla del tipo de cálculos que un autor debe hacer para proyectar su película. Y precisamente eso es lo que no existe para nada en el cine mexicano.

Daniel González:

Claro, porque además el cineasta, aunque no lo quiera, está organizando las cosas para que alguien vea su trabajo.

Gustavo García:

¡Claro!

Daniel González:

Finalmente, el director es el usuario de un lenguaje. Y aunque él diga que es para sí mismo, cada vez que emplaça una cámara y que pide a un actor que filme cualquier pasaje, lo está haciendo para que alguien lo vea, implícitamente. Entonces es un poco ridículo pensar que un cineasta hace su película sólo para su cámara y para sí mismo.

Gustavo García:

Claro.

Conductor:

Aquí pienso en casos, como los que platicábamos fuera del aire, como el de *Presunto culpable*, que rebasó las expectativas originales de sus productores.

Daniel González:

En el caso de los documentales, el espectador sabe que lo que es referido en esas imágenes tiene un correlato que se puede verificar. En la historia del documental hay grandes películas, como *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, que sigue generando, incluso en los espectadores jóvenes con quienes yo he estado, una sensación como de una descarga eléctrica. En el caso de *Presunto culpable*, no puedo

olvidar las reacciones emocionales del público cuando yo la vi, provoca en el público...

Gustavo García:

Una catarsis.

Daniel González:

Claro, hay una catarsis. Y el documental lo maneja muy bien, porque cada uno de los espectadores podría haber sido (o ha sido, en muchísimos casos) el protagonista de la película, es decir, la víctima de todos estos atropellos.

Gustavo García:

Sí, yo creo que los documentales cumplen dos funciones o apelan a dos vías. Por un lado pueden ser una prédica para convencidos, es decir, tú vas a ver un documental porque tú sabes de qué se va a tratar. Por ejemplo, vas a ver *Fraude* de Luis Mandoki, porque tú estás muy enojado contra Calderón. Y entonces no cuestionas nada de lo que hay en la película, porque, al contrario, te está diciendo que tienes que estar muy enojado: “Mira, ahí están las urnas todas manoseadas”, etcétera. Y sales más encabronado de lo que entraste a ver la película. Entonces cumple con esa función. Pero también puede cumplir una función distinta, como en el caso de *Presunto culpable*, donde te llevas una gran sorpresa. Pensemos, por ejemplo, en *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, que es algo que yo hago constantemente con mis alumnos. Es una película tan perfecta, en momentos tan hermosa, tan seductora, y tú sabes que lo que te está seduciendo es el mal puro y el poder político en su expresión más malévola. Todo esto, por fuerza, es perturbador. Son pocos los que salen intactos después de ver una película como ésta. Entonces ahí tenemos estas dos vías. En el caso de *Presunto culpable*, yo creo que va por los dos lados. Porque tú sabes que efectivamente el sistema de impartición de justicia en el país está muy mal, pero no sabes qué tan mal hasta que te enfrentas a este caso. Y a ti te pone en una situación vulnerable, porque si todo esto le pasó a este pelado, le puede pasar a cualquiera. Y ya después la piensas, y dices: “Bueno, soy clase media, a lo mejor hasta media alta, y un judicial no se va a meter conmigo, sino que va a venirse contra los pobres chavos de Iztapalapa”. Ya lo empiezas a racionalizar. Pero mientras, lo que tú estás viendo es el caso de una injusticia tan grande contra alguien tan desamparado que efectivamente se echa a andar otro mecanismo, que es el del descontento social. Eso me parece muy, muy interesante y muy peligroso para el poder. Porque nunca habíamos visto que un documental en México produjera todas estas reacciones. Esto habla bastante bien del sistema, pues esta película, hace veinte años, la estaríamos viendo en un auditorio de la UAM, en funciones clandestinas, esperando que no lleguen los judiciales a cerrar la sala y que nos saquen a todos.

Daniel González:

A confiscar la copia.



Gustavo García:

Exacto. El hecho de que sea la película más vista este año habla muy bien del sistema, y de cómo hemos conseguido estas victorias. Pero no nos las dieron, las tuvimos que pelear durante muchas décadas; al mismo tiempo ya hubiera yo querido que, por ejemplo, *El grito* hubiera tenido una difusión similar en su momento. No sé cuántas películas sobre las muertas de Juárez o sobre muchos otros temas merecen esta difusión. El documental mexicano es riquísimo, sobre todo en los últimos diez años, y ninguna película había tenido esta difusión; entonces, uno está pensando: "Bueno, pues que vengan las otras". La gran duda es si no viene otro *Presunto culpable*, o si sólo se van a distribuir más *Presuntos culpables*, como si fuera el nuevo *Allá en el rancho grande*. Y podría ocurrir que si no sacas películas que le mienten la madre al Ministerio Público, ya no te las van a comprar las exhibidoras. La pregunta es: ¿hay vida después de *Presunto culpable*? El documental mexicano sigue vivo y hay temas muy fuertes. Viene un documental maravilloso que se llama *Agnus Dei, Cordero de Dios*, que hizo esta niña Alejandra Sánchez, la que hizo *Bajo Juárez*. Es simplemente el caso de un chavo monaguillo que durante cinco años fue violado sistemáticamente por un cura en una parroquia de aquí del DF. Este cuate crece y es un estudiante de Ciencias Biológicas de la UAM. Contacta a esta cineasta y le dice: "Quiero que filme cómo busco a este tipo porque lo quiero encontrar y decirle que me hizo mucho daño y que no lo perdono". Entonces la película es la búsqueda de este cura, de parroquia en parroquia. Esta película es tremenda, y va a entrar a varios festivales. En Guadalajara tuvieron que decir: "No vamos a anunciarla, porque si la película se anuncia entonces el gobernador es capaz de bloquearla". Así que el documental mexicano viene muy fuerte. Pero qué va a pasar, ¿todos van a buscar *Presuntos culpables*?

Conductor:

A partir de lo que dices, me surge una duda: ¿el documental mexicano se está volviendo melodramático? Y si es así, ¿ello se debe a que el mexicano prefiere el melodrama?

Daniel González:

Bueno, yo creo que *Presunto culpable* tuvo una campaña de difusión muy agresiva. Ningún otro documental en la historia del cine mexicano había tenido esa campaña. Yo pienso en un documental anterior que también estuvo en salas comerciales, *Los herederos*, de Eugenio Polgovski, es una película exquisita, espléndida...

Gustavo García:

Estuvo en cartelera dos semanas, si bien le fue.

Daniel González:

Sí, pero cuando yo fui a verla al cine, la gente aplaudía; es decir, produce una fuerte respuesta emocional, y no es melodramática en lo absoluto. Me pregunto si esa pe-

lícula, con una buena campaña, hubiera tenido una resonancia mayor que la condena a ser exhibida durante sólo dos semanas en unas cuantas salas, porque es una película muy transparente, muy nítida en su narrativa, visualmente muy hermosa, que en efecto conecta emocionalmente al público...

Gustavo García:

Además, es muy dolorosa. Es la historia de los niños que trabajan en el campo.

Daniel González:

Pero no había una mirada compasiva. Y eso la hace...

Gustavo García:

Más dura, ¿no?

Daniel González:

Sí, pero completamente asequible. En ese sentido, por ejemplo, es muy emotivo el documental *Los ladrones viejos*, de Everardo González, totalmente alejada del melodrama. En este momento hay grandes documentalistas en el cine mexicano, tal vez mejores que los directores de ficción.

Gustavo García:

Sí, sin duda.

Daniel González:

Pero el documental ocupa un lugar marginal en las salas cinematográficas; y son mexicanos, es terrible decirlo, pero no van a encontrar el apoyo de los distribuidores, como sí lo tiene Michael Moore.

Conductor:

Para ir cerrando estos dos programas, nos acercamos a unas conclusiones pensando en que parece ser que en los últimos años el documental en nuestro país es el cine que ha generado más emociones, en particular en relación con el amor, la felicidad y la melancolía en el cine.

Gustavo García:

¡Uy!, éstas son conclusiones muy grandes. Pero yo creo que el cine sí es el gran consagrador, a lo largo de todo un siglo, de nuestros sueños. En consecuencia, el consagrador de nuestras felicidades. Yo creo que pocas veces somos más felices o se muestra más nuestra felicidad que cuando estamos en el cine, ya sea en la comedia musical, en la comedia simplemente, o en el *happy end* de algún melodrama. Pocas veces somos más felices que saliendo de ver una película. Pocas veces somos más melancólicos que a la mitad de una película. Pocas veces somos más tristes que cuando no vemos una película. Yo creo que el cine nos da las tres estancias anímicas y las consagra. Y, sobre todo, nos dice que esos tres estados de ánimo son enormemente importantes. Yo creo que ése es uno de los más grandes

valores del cine. Por encima de la literatura, el cine, en su nivel masivo, le dijo al ser humano: “Eres importante, y lo que tú sientes es enormemente trascendente”.

Daniel González:

Sí. Y bueno, ir al cine es una expedición de descubrimiento, de hallazgo, de experimentar cosas que el espectador no podría experimentar de otra manera. Y tal vez instintos homicidas y deseos inconfesables se manifiestan con toda libertad en el cine. Simplemente, por ejemplo, pienso en lo que supuso el cine para muchas mujeres a principios del siglo XX, cuando nadie podía controlar sus fantasías y sus deseos si veían la figura del hombre musculoso en el famoso corto de Edison, que podría alimentar cualquier cantidad de sueños lúbricos. Entonces el cine es un espacio de liberación de las emociones y de los deseos. En ese sentido estoy de acuerdo con Gustavo. Tal vez el cine, como ningún otro medio durante el siglo XX, propició la capacidad del ser humano para explorar emociones que nunca podría imaginar que podría haber experimentado.

Conductor:

Pues muchísimas gracias por haber estado con nosotros estos dos capítulos, haber soportado este calor de la cabina, y esperamos que esto no se cierre aquí. Esperamos que haya más programas sobre cine, sobre emociones en el cine...

Gustavo García:

Materia dispuesta.

Conductor:

Y bueno, amigos, nos estamos escuchando aquí la próxima semana en su programa *Versión Radio*. Muchas gracias.

Recibida: 17 febrero de 2015

Aceptada: 16 marzo de 2015

\* Esta entrevista fue transmitida en los programas uno y dos de *Versión Radio*, junio de 2011, realizados en los Talleres de Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. La conducción de la misma estuvo a cargo de Fernando Lozano Ramírez. Participaron como invitados Gustavo García y Daniel González Marín. La introducción presentada aquí es una colaboración especial de Yolanda Andrade Mercader para la revista *Versión*.

\*\*Fernando Lozano Ramírez es coordinador de los Talleres de Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México.

\*\*\* Yolanda Mercader Martínez es profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México. Coordinadora del Área de Concentración de Cine y Género y de Cinematografía y Producción Audiovisual. Licenciada en Antropología Social. Maestra en Bibliotecología. Maestra en Antropología Social. Sus líneas de Investigación son cine mexicano, cine y género, y convergencia de medios. <yolanda-mercader@hotmail.com>.

Entre sus publicaciones más recientes se encuentran “La juventud en el discurso cinematográfico nacional” (*Tramas*, núm. 40, diciembre, 2013, pp. 215-234); “El cine como espacio de enseñanza, producción e investigación” (*Reencuentro*, núm. 63, abril, 2012, pp. 47-52); “Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico” (*Tramas* núm. 36, junio, 2012, pp. 209-237); “La censura en el cine mexicano: una descripción histórica” (*Anuario de Investigación*, 2009, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, pp. 191-215); “El cuerpo masculino en el cine mexicano como mecánica productiva del ocio y la distensión” (*Tramas*, núm. 32, invierno, 2009, pp. 193-213).

#### Imagen de inicio:

Foto: archivo *El Universal*. Recuperada de <<http://www.eluniversal.com.mx/>> [fecha de consulta: 20 de marzo de 2015].

#### Cómo citar este texto:

Lozano, Fernando; Yolanda, Mercader (2015), “Entrevista con Gustavo García”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 172-184, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## ‘Cantinflas’ de Sebastián del Amo: el humor sin consecuencias\*



Marianne Gómez Arzapalo Varnier\*\*  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México

CON EL FIN DE EXPLICAR LA IMPORTANCIA del humor en el contexto social partiremos diciendo que la cualidad de la risa es un tema esencialmente humano, por lo tanto, una cuestión perpetuamente contemporánea. Diversos autores en el ámbito de la cultura y las artes, desde la creación de las comedias de la antigua Grecia hasta obras artísticas de épocas más recientes, lo han confirmado así. En su novela *El nombre de la rosa*, Umberto Eco atribuye tal declaración al mismo Aristóteles: “Sobre cuán digna de consideración sea esta pasión [la comedia], ya hemos tratado en el libro sobre el alma, por cuanto el hombre es –de todos los animales– el único capaz de reír” (1982, p. 566).

Ahora bien, dentro del ámbito del espectáculo existen celebridades cuyo éxito se debe, precisamente, a la capacidad de provocar risa en los demás, y han marcado toda una generación. Éste es el caso de Cantinflas (Mario Moreno) para México, cuya biografía ha sido plasmada en la película-homenaje *Cantinflas*.

Estrenada en 2014 y dirigida por Sebastián del Amo, esta producción ha sido nominada para recibir el reconocimiento como mejor película extranjera en la entrega 87 de los premios Oscar, representando a México. Por la importancia y las expectativas que la nominación genera y el interés internacional que ha recibido la película, nos parece un objeto de análisis sumamente interesante para reflexionar sobre el humor desde el campo cinematográfico.

El film tiene un lugar privilegiado dentro de la industria cinematográfica mexicana contemporánea: es una película de tres millones de dólares cuya producción cien por ciento mexicana no ha necesitado de financiamientos gubernamentales. Se inserta en una nueva estrategia publicitaria enfocada en alcanzar primero a la comunidad hispana en Estados

Cantinflas of Sebastian del Amo: humor without consequences  
Pp. 185-188, en Versión. *Estudios de Comunicación y Política*  
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

Unidos, al igual que la popular *No se aceptan devoluciones* (1993) del comediante Eugenio Derbez. Dicho modo de distribución incide, como lo veremos, en la propuesta humorística de la obra.

A lo largo de los 106 minutos que dura el filme conocemos diferentes aspectos de Mario Moreno, desde sus torpes inicios como boxeador y torero, hasta la creación del personaje que lo volviera famoso. También están presentes sus éxitos en México y en el extranjero a través del proyecto del director de Broadway, Mike Todd, quien desea llevar adelante la locura de filmar *La vuelta al mundo en 80 días* con un reparto internacional. Asimismo, se aborda la vida privada del actor y su relación con su esposa, Valentina Ivanova. Cada elemento nos otorga un panorama completo que permita comprender la importancia social del comediante en su contexto y su desarrollo a lo largo de los años.

Enfocada en la icónica figura de Cantinflas/Mario Moreno, la apuesta siempre se centra en hallar un actor capaz de personificar a un cómico de su talla (alabado por el mismísimo Charles Chaplin y reconocido no sólo en México sino en toda Latinoamérica). Desde el inicio de la película, toda la polémica en torno a la nacionalidad española del actor Óscar Jaenada se desvanece al observar tanto su semejanza física como la naturalidad con la que internaliza los diálogos y recrea sus gestos. Si bien la chispa original es reavivada, el efecto no es el mismo: el humor es insertado, pintado, aparentemente perfecto... pero no lleva a la risa espontánea. Lo que en un primer momento se nos presenta como una producción biográfica con comedia y drama incluidos en dos planos espacio-temporales distintos que se entrelazan al final, pronto se convierte en una recopilación de hechos con fechas confusas. ¿Por qué? ¿Cuál es el ingrediente faltante en esta receta aparentemente perfecta para causar nuevamente risa entre el público mexicano y los hispanohablantes que crecieron con esta referencia cinematográfica?

Para dar una explicación a un fenómeno tan complejo (ya que el humor puede ser abordado desde diferentes perspectivas, y muchas veces sólo indicarse por su ausencia), nos centraremos en una de las características más conocidas del comediante: el *cantinfleo*, o “creatividad del despiste”, como lo nombra el doctor en política Agustín Basave. En *Mexicanidad y esquizofrenia* Basave profundiza en este uso particular del lenguaje, afirma que “ésta fue la genialidad de Cantinflas: catalogar nuestra [de los mexicanos] inexpresividad, plasmar la mexicanidad en sus propias e innumerables palabras y, sobre todo, hacernos conscientes de una manifestación de nuestro inconsciente colectivo impregnado de humor voluntario: nuestros *rollos*” (2010, p. 124). En uno de los capítulos del libro, titulado “El *mexiñol*”, el autor explica la carga política de esta *estrategia lingüística*: la historia de choque de culturas y dominación en el país por parte de los conquistadores resultó en una necesidad de evitar la franqueza y los enfrentamientos a toda costa, en pro de una supervivencia

basada en sutilezas y evasiones. He ahí el sutil equilibrio: hablar para no decir nada garantiza el poder seguir vivo al día siguiente. La reflexión de Basave aporta un elemento importante a la presente discusión sobre el humor. La inteligencia de indefinición apunta a la fisura del poder que permite, si no una negociación, al menos un ambiente confuso que haga dudar a la propia autoridad de sus presupuestos. Sin embargo, este proceso es espontáneo, como lo señala el propio personaje de Cantinflas en la película, proviene de una capa inconsciente de la psique, no es reproducible, y se conforma dependiendo de la situación y de los interlocutores. Pero si el “cantinfleo” no es planeado, su presencia en las primeras escenas de la película puede parecer inconsistente y poco relevante ante el espectador contemporáneo. La explicación que expondremos a continuación intuye que existe un elemento importante en el proceso comunicativo<sup>1</sup> correspondiente a la categoría del *humor*.

Con el fin de indagar sobre los elementos que involucran el humor, nos remitiremos al personaje *the tramp* (el vagabundo), creado por Charles Chaplin, la referencia cómica cinematográfica por excelencia. Gracias a este personaje, Chaplin crea una conexión íntima al movilizar el *pathos* humano: un sentimiento de desarraigo constante, una melancolía existencial gracias a la cual el espectador realiza una catarsis física, usualmente atribuible a la risa. Dicho mecanismo se basa en la posibilidad del *contraste* entre una situación desesperada y una acción desplazada. Esta última se inscribe en un contexto muy particular: mientras su objetivo en la vida “real” pareciera totalmente fallido o ingenuo, en el universo de la comedia su significado alcanza matices poéticos conmovedores. El contraste se hace patente en una de las escenas más representativas de la película *Quimera del Oro* (1925) estelarizada por Charlot: en una cabaña en un lugar perdido de Canadá, el mismo personaje debe contrarrestar el frío y el hambre alimentándose de su propio zapato. A través de la actuación de Charles Chaplin, el trágico momento se convierte en una hilarante imagen de la fragilidad humana. La risa que provoca la manera en que el buscador de oro se deleita con su “manjar” no es despectiva, sino que se inserta en un proceso de *reconocimiento*: el espectador ha vivido o ha estado de alguna manera en una situación similar, y es esa vivencia la que se proyecta implícita y conjuntamente en la pantalla. La puesta en escena activa el recuerdo de una experiencia y la resignifica, resultando en un proceso denominado *humor*. No en vano Alfonso Ortega Carmona, en su estudio sobre el humanismo europeo, recuerda esta poderosa frase de Charles Chaplin: “El humor conserva nuestra existencia y es signo de nuestra cordura” (2007, p. 195). En efecto, el lenguaje es un rasgo constitutivo del ser humano que le permite tener una mirada lúdica frente a su existencia, siendo el arte una manera de reconocer y amplificar su “condición de arrojado”, como lo llamaría Heidegger.<sup>2</sup>

Regresando a la reflexión que nos ocupa, en el film inspirado en la vida de Cantinflas existe un desequilibrio

que impide este contraste necesario, y por tal razón el mecanismo de la risa falla. No se trata de exagerar los hechos reales en los cuales se basa la ficción, sino simplemente no considerarlos como paradas biográficas obligatorias. La trampa de una crestomatía es darle un mayor peso a la inclusión del mayor número de anécdotas posibles en vez de centrarse en su conexión y su importancia narrativa.

El punto de partida de la película es ser *inspiracional*, es decir, dejar un buen sabor “de ojos” a los espectadores y fomentar una visión positiva sobre la vida. Así lo afirma, Vidal Cantú, uno de los productores:

Creemos que los medios audiovisuales son un vehículo muy poderoso para poder trascender mensajes más allá de otros medios no tan eficientes. Es una decisión personal buscar que las películas sean sustentables y que tengan un sentido positivo, que dejen un sabor de boca correcto, que al terminar de verla puedas salir con la mente puesta a reflexionar sobre el contenido que acabas de ver. Como sabes hicimos *El juego perfecto* sobre unos niños en los años 50, casualmente *Cantinflas* también es histórica, pero no tiene que ser así. Una película inspiradora es algo que te motive a la reflexión, te hace elevar tu capacidad de intentar cambiar la realidad, una historia o protagonistas que vencen situaciones que te pueden pasar a ti. La esencia es que sean inspiradoras. Por eso nuestro logotipo es un corazón, queremos tener historias que te lleguen al corazón (Paz, 2014).

La propuesta se inscribe en un contexto de inseguridad política y corrupción que es retomada y plasmada como una de las temáticas principales en las salas de cine mexicanas. Sin embargo, el posicionamiento en el campo del séptimo arte siempre es problemático, pues supone una relación lineal entre autor, obra y recepción, y una visión limitada sobre la participación de los espectadores en el proceso creativo. Este supuesto se basa en una separación entre forma y fondo que nos remite a la discusión del aforismo de McLuhan: “El medio es el mensaje”.<sup>3</sup> Y en la creación de la película hay una expectativa de la reacción en relación con el resultado final.

Entonces ¿es posible pensar en el efecto e impacto que producirá una obra en los espectadores? Y aunque fuera posible conformar una obra según una intención inicial, ¿cuál sería el interés en ofrecer una obra “formativa” llevando de la mano al público para llegar a una conclusión feliz?, como lo propone el final de la propia película.

Aunque no se trate explícitamente de una “propaganda” moral o política, sí existe una omisión deliberada de los momentos reprobables en la vida de Cantinflas, sobre todo en lo que respecta a sus relaciones con otras mujeres fuera del matrimonio, lo cual apenas se sugiere en la producción cinematográfica. No sólo se conforma una mirada específica del ídolo, sino que también el panorama de su existencia se ve limitado: sólo aparece el lado ejemplar, el modelo a seguir.

Al ser negado el “lado oscuro” de Cantinflas, es decir, sus miedos y frustraciones personales, también se

elimina de la narración el *origen* de inspiración para pensar sus críticas sarcásticas. Justamente, es el contraste entre la crudeza de la vida y la sagacidad del comentario lo que provoca una risa honesta por “dar en el blanco” de los problemas presentes en la sociedad. En este punto, comprendemos que el humor conlleva dos efectos opuestos: por un lado, es una invitación a identificarse con un problema propio de la comunidad, estrechando los lazos sociales; por otro, rompe de alguna manera con el *statu quo*, dice lo que normalmente es acallado por las presiones políticas, sociales, etcétera. Si el humor no aparece como *irrupción* de este ambiente pesado y difícil, entonces pierde sus raíces y su razón de ser.

Por mucho que el *cantinfleo* sea un sello característico del comediante y represente un impacto en el ámbito lingüístico –a tal punto que ha sido incluido en el *Diccionario de la Real Academia Española*–, no es su uso en sí, sino las *condiciones de su uso*, lo que causa la risa. Una repetición literal de las palabras, por muy similar que sea la interpretación –nuevamente, un reconocimiento al actor principal que reproduce a la perfección las gesticulaciones de Cantinflas–, el nerviosismo no puede sustituir el plasmar las *consecuencias y repercusiones* de dicho discurso; de hecho, recordemos que Cantinflas dirigió muchas de sus críticas a la clase política y adinerada. Al ofrecer un tratamiento “políticamente correcto” de la vida de Mario Moreno, se niegan sus defectos y miedos personales y, por lo tanto, el *riesgo* de usar su propia voz para realizar una denuncia inteligente a través de un número cómico.

En conclusión, observamos un interés por parte de los creadores de la película *Cantinflas* de perpetuar la memoria del gran cómico al realizar un homenaje con un *casting* y producción muy bien aprovechados. Sin embargo, al cuidar los hechos históricos han dejado de lado el proceso y las repercusiones de la *construcción* del humor, sobre todo en relación directa con el espacio lúdico y creativo encontrado en la flexibilidad de los discursos. Esto nos lleva a una reflexión sobre la manera generalizada en que el cine mexicano enfrenta su propio pasado cinematográfico: al mismo tiempo es consciente de la riqueza de su herencia, pero evita a toda costa adentrarse en el lado humano de sus ídolos por temor a matar la leyenda... *cantinfleando* con el pasado para no ofender y sobre todo no cuestionar las bases sobre las cuales se han cimentado las reglas a seguir. Esta postura no sólo delimita las posibilidades de la obra mencionada aquí, también condiciona la mirada humorística que puede tener una sociedad respecto a sí misma.

Para reforzar la relación entre cine y humor, así como el lugar que ésta ocupa en la cosmovisión de los individuos de una sociedad determinada, no podemos más que referirnos nuevamente al llamado “Homero del humor moderno”, Charles Chaplin, a quien se le adjudica una certera afirmación: “La vida es una tragedia cuando se ve desde un plano de detalle, pero es una comedia en un plano general”.

## Notas

- <sup>1</sup> Ma. Ángeles Torres indica que “Tanto el lenguaje humorístico como la ironía, además de tener la simple razón del <<juego de sentidos>>, lo cual siempre produce placer a los que participan en él, también son recursos de gran efectividad en cuanto que permiten al locutor <<decir>> implícitamente algo sin crearle la responsabilidad real de haberlo dicho de forma explícita” (1999, p. 115).
- <sup>2</sup> Heidegger caracteriza al *Dasein* por esta condición en la que el ser no conoce ni su origen ni su devenir, y por ende se encuentra desvalido: “Este carácter de ser del *Dasein*, oculto en su de-dónde y adónde, pero claramente abierto en sí mismo, es decir, en el «que es», es lo que llamamos la condición de arrojado de este ente en su Ahí” (2003, p. 159).
- <sup>3</sup> Esta famosa cita es un extracto de una entrevista realizada por Playboy, en la que Marshall McLuhan explica: “la mayoría de la gente [...] desconoce que el medio es en sí mismo el mensaje, no el contenido; y desconoce que el medio es también el masaje; que, juegos de palabra aparte, este literalmente trabaja, satura, moldea y transforma todas las relaciones de los sentidos. El contenido o mensaje de cualquier medio en particular tiene tanta importancia como un grabado en la cubierta de una bomba atómica” (McLuhan, 1998, p. 285).
- <sup>4</sup> Según *El Universal* (2014), el verbo “cantinflar” fue incorporado al DRAE en 1992. Véase <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/785399.html>>.

## Referencias

- Basave, A. (2010), *Mexicanidad y esquizofrenia. Los dos rostros del mexiJano*, México, Océano.
- Eco, U. (1982), *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- El Universal (2014), “Cantinflar, cálida bienvenida a la RAE”, *El Universal*, 11 de agosto, en <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/785399.html>> [fecha de consulta: 22 de noviembre 2014].
- Heidegger, M. (2003), *Ser y tiempo*, traducción de J. E. Rivera, Madrid, Trotta.
- McLuhan, M. (1998), “Entrevista de Playboy”, en E. McLuhan y F. Zingrone (comps.), *McLuhan. Escritos esenciales*, Barcelona, Paidós, pp. 279-322.
- No se aceptan devoluciones* (1993), dirigida por Eugenio Derbez, México, producida por Mónica Lozano.
- Ortega A. (2007), *El humanismo europeo y otros ensayos*, Madrid, Murcia.
- Paz, R. (2014), “El cine sí puede ser negocio. Una entrevista sobre Cantinflas”, *Forbes México*, 26 de septiembre, en <<http://www.forbes.com.mx/el-cine-si-puede-ser-negocio-una-entrevista-sobre-cantinflas/>> [fecha de consulta: 22 de noviembre de 2014].
- Quimera del Oro* (1925), dirigida y producida por Charles Chaplin, Estados Unidos.
- Torres, M. Á. (1999), *Estudio pragmático del humor verbal. Documentos de investigación lingüística, 1*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Vélez J. I. (2013b), “El de boca en boca del ciberespacio”, en R. M. Canales, M. A. Navarro y R. Vera (coords.), *Primer congreso de estudiantes de posgrado en ciencias sociales y humanidades de la región noreste de México*.

*Nuevas voces*, Cd. Victoria, Tamaulipas, Colegio de Tamaulipas/Red Noreste de Investigadores en Ciencias Sociales, pp. 97-106.

Wikipedia (s.f.), “Efecto Streisand”, *Wikipedia*, en <[http://es.wikipedia.org/wiki/Efecto\\_Streisand](http://es.wikipedia.org/wiki/Efecto_Streisand)>.

Zepeda, D. (2010), “El gran fraude timo del detector molecular GT200 y el Ejército Mexicano!??”, *Papá Escéptico.com*, 30 de diciembre, en <<http://papaescptico.com/2010/12/el-gran-fraude-timo-del-detector-molecular-gt200-y-el-ejercito-mexicano/>>.

Recibida: 3 de febrero de 2015

Aceptada: 26 de febrero de 2015

\*Reseña de la película *Cantinflas* (2014), dirigida por Sebastián del Amo, México, Kenio Films.

\*\**Autora: Marianne Gómez Arzapalo Varnier*

Licenciada en Comunicación, subsistema Cine, Universidad Iberoamericana, campus Santa Fe. Egresada de la Maestría en Comunicación y Política, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, DF, con la tesis *El concepto de latino en la serie cinematográfica Machete de Robert Rodríguez (Machete 2010 y Machete Kills 2013)*. Especializada en estudios sobre identidad desde un enfoque interdisciplinar tomando el campo cinematográfico como lugar de producción de conocimiento. <[candyux@hotmail.com](mailto:candyux@hotmail.com)>.

## Imagen de inicio

Arte para el intro de la película *Cantinflas* dirigida por Sebastián del Amo (2014). Recuperada de <[www.behance.net/alanguzman](http://www.behance.net/alanguzman)> [fecha de consulta: 3 de marzo de 2015].

## Cómo citar esta reseña:

Gómez Arzapalo, Marianne (2015), ‘Cantinflas’ de Sebastián del Amo: el humor sin consecuencias”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 185-188, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## Lo imperfecto de 'La dictadura perfecta'



Mosheh Mitelhaus\*\*/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

EXCEDIDA EN LA ALUSIÓN y corta en el análisis y profundidad de ciertas relaciones, *La dictadura perfecta* (2014), del mexicano Luis Estrada, generó mucha expectativa con sus ingeniosos *trailers* que aún después de estrenada siguieron saliendo pese a que no se vieron en la pantalla grande, quedándolos a deber.

No es sencillo lograr propuestas al nivel de lo que ha hecho Luis Estrada, menos en un contexto como el mexicano, en el que a lo largo de buena parte de su trayectoria ha logrado criticar y llamar a la reflexión, mediante la sátira y la parodia, sobre asuntos sumamente serios, además de permitir por medio de la risa una catarsis entre los espectadores.

Este es el caso de su último filme, donde a través del ridículo y la imitación burlesca disminuye la (ya disminuida) figura presidencial, a la vez que exhibe con el mismo tono algunos pasajes que han marcado la política en México y ciertas relaciones entre la principal televisora del país, el presidente y otros actores del quehacer nacional.

Ante la impunidad y lo que pareciera ser una nueva dictadura perfecta que ahora cuenta con el poderoso aparato mediático a su favor, Estrada propone una mirada irónica que quizá es también una de las pocas formas de abordar temas tan de fondo. Sin embargo, este recurso expresivo que él mismo inauguró con *La ley de Herodes* (1999) podría estarse agotando, ya que, entre otras variables, el nivel de cinismo que en años anteriores era sólo exhibido en filmes

The imperfect of the 'perfect dictatorship'  
Pp. 189-192, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

como los suyos, ahora es pan de todos los días en redes sociales y demás medios de comunicación masiva. Quizá el mejor ejemplo del cinismo con el que ahora actúan la clase política y los llamados poderes fácticos es el mismo que motivó la película: el regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a Los Pinos con el apoyo de Televisa; la manipulación y poder de los medios, especialmente el de la televisión.

Dirigida por Luis Estrada, la película cuenta la historia de la relación que entabla el gobernador de algún estado de la República Mexicana con la principal televisora del país, a partir de –y en aras de resarcir– una pifia del presidente. Esta relación va, por así decirlo, del odio al amor, pues en un principio la televisora, por órdenes de la Presidencia, ocupa un video en el que se exhibe a dicho gobernador, llamado Carmelo Vargas, recibiendo un portafolio lleno de dinero de manos de un presunto narcotraficante. El plan es centrar la atención mediática en este hecho y dejar atrás el desatino presidencial de decir que los mexicanos “estamos dispuestos a hacer todos los trabajos sucios, que ya ni los negros quieren hacer”.

A partir de este videoescándalo, Carmelo Vargas recurre a los mismos que están dañando su imagen, a la televisora. Acuerda con ella, a cambio de una suma importante de dinero, reconstruir su imagen pública y, “dado que la televisión todo lo puede”, hacer con él lo que ya hicieron con el actual inquilino de Los Pinos, hacerlo presidente.

En adelante, la trama se desarrolla con la estrategia que va armando el productor de la televisora, a quien se le ha encomendado reparar la imagen del gobernador y, posteriormente, hacerlo presidente, lo que efectivamente logra en 2018.

Toda la película es una sátira que en ocasiones produce carcajadas y en otras se vuelve larga, tediosa. Hace alusiones a hechos, actores y personajes de la historia reciente de México, comenzando por el mismo nombre del filme, *La dictadura perfecta*, título que hace referencia a la frase con la que Mario Vargas Llosa describió lo que a su parecer ocurría en este país por la permanencia en el poder del PRI. De ahí en adelante las alusiones no paran: el pésimo inglés de Enrique Peña Nieto (EPN); sus ya famosos dichos como “no soy la señora de la casa”, retomando una de las tantas frases célebres de Fox; los videoescándalos en los que apareció René Bejarano; la torpe explicación del *gober precioso*, Mario Marín, cuando salió a la luz la grabación en la que sostenía una conversación con Kamel Nacif; el caso de la niña Paulette; los montajes realizados entre la Procuraduría General de la República (PGR), en tiempos de Genaro García Luna, y Televisa, como en el que supuestamente se arrestó a Florence Cassez; el de otra actriz de telenovelas que se convierte en primera dama; el de un niño verde; el papel de un diputado, que remite a Gerardo Fernández Noroña; la referencia a presentadores de noticias de la televisión mexicana, como Joaquín López Dóriga y Carlos Loret de

Mola, y a la forma en que los mismos se erigen en jueces durante sus noticieros; incluso, alude a telenovelas del Canal de las Estrellas.

Una de las alusiones más importantes y sobre la cual se desarrolla la trama es la concerniente a los contratos de la televisora con el gobernador Carmelo Reyes, que remiten a los reportajes publicados por la revista *Proceso* y el diario británico *The Guardian*, en donde se exhiben contratos entre Televisa y EPN que fueron elaborados con el propósito de favorecerlo en la carrera presidencial, a la vez que perjudicaban a Andrés Manuel López Obrador.

Precisamente en el desarrollo de esta relación es donde, a mi parecer, la propuesta de Estrada queda corta: por un lado, la televisora aparece como un actor casual que pone al servicio del mejor postor todo su arsenal televisivo, independientemente de quien sea, y no como parte neural de un grupo de poder que elige estratégicamente a quién postula y a quién ataca. Por otro lado, son grandilocuentes las ausencias de los medios arriba citados, nunca aparecen, incluso el diputado de oposición pide un espacio a la principal televisora, cuando los casos de escándalo político referidos en la película, en su mayoría y siempre dependiendo del espectro político, se han develado en espacios críticos como el de la periodista Carmen Aristegui o la revista *Proceso*. También es importante señalar que la crítica hacia EPN queda en un plano superfluo, desplazado: al desvincular la relación de la televisora con el presidente y centrarla en un gobernador se pierde fuerza en la alusión a la relación real entre EPN y Televisa; cuestión que no es menor, si consideramos que ni antes ni después se ha dado una relación de tal magnitud entre otro político y la televisora.

Si bien el director no vacila en mencionar literalmente, y con ello criticar, a los tres partidos políticos más grandes de México: PRI, PAN (Partido Acción Nacional) y PRD (Partido de la Revolución Democrática), llama la atención que no lo haga así con Televisa, si en realidad se está refiriendo a ella: ¿por qué no la menciona de manera literal? Quizá tenga que ver con la participación directa que la televisora planeó tener en la película, y que finalmente no se llevó a cabo, así como con el enorme poder que ésta ha ejercido. Como su nombre lo indica, se trata de “la dictadura perfecta”. Al respecto, recordemos que de esta forma refirió el nobel peruano lo ocurrido en México durante la primera etapa del priato, y en este sentido también es importante retomar que mencionó que el PRI reclutaba intelectuales a quienes les pedía una actitud crítica, a partir de la cual el partido se consolidaba dando con ello la apariencia de democracia. Es necesario pensar en el papel que juega la televisora actualmente en nuestro país (muy diferente al de hace 25 años) que, distinto a lo mostrado en la película, no se restringe únicamente a la producción televisiva, propiamente dicha, puesta al servicio del mejor postor, no, su papel va más allá, incluso podemos pensar que la dictadura perfecta se ha ampliado, el monstruo ha mutado y tiene por lo menos dos cabezas, ya



no sólo al partido, ahora también a Televisa, y cuenta con muchos más mecanismos que distan mucho de reducirse a la producción televisiva. Lo acontecido con la película me lleva a pensar que, incluso, entre los mecanismos que hacen de esta una dictadura perfecta puede estar, y aun sin quererlo, la integración de cineastas, como el mismo Luis Estrada, o de todo el cine, a las filas de intelectuales "con una actitud crítica", con lo que la actual dictadura logra una apariencia de democracia. Quizá por ello la película, que pudo haber marcado un hito en la filmografía nacional, queda tan sólo en el plano de lo decible; al parecer, el único incidente con el que se topó fue la expulsión del actor Sergio Mayer (quien parodia a EPN en el filme) de la residencia oficial de Los Pinos.

Desde luego, las parodias en la película quedan cortas en comparación con las metaparodias, por así llamarlas, que constituyeron los *trailers* de la misma, en donde aparecen videos de situaciones reales, y en exceso polémicas, de los personajes aludidos. Quizá ese paso dado con los *trailers* era el esperado, pero finalmente no se dio en la película. En este sentido coincido con el director cuando en una entrevista para la agencia noticiosa EFE (2014) mencionó: "por más ácida, por más crítica" que sea, la película se queda corta, pues "no hay manera de competir con el horror de lo que a veces nos toca vivir en la realidad". En este punto Luis Estrada tiene toda la razón: no hay forma de abarcar o agotar algún tema en pantalla, menos uno como éste; y, desde luego, la sátira presentada en pantalla es insuficiente para mostrar la complejidad de relaciones que hicieron posible el regreso del PRI a Los Pinos, más con un personaje tan ridículo como EPN. Sin embargo, es necesario mencionar que quizá, justo por el contexto, los *trailers* fueron la manera de introducir una nueva forma al cine, y de generar con ellos la reflexión y crítica que en pantalla no se alcanza; es decir, tampoco podemos dejar de pensarlos como parte sustancial del mismo filme.

La película sufrió dificultades para ser estrenada, se había planeado llevar a cabo su presentación desde el mes de marzo del año pasado y no fue sino hasta octubre del mismo año que finalmente pudo ser exhibida; y, pese a que fue elegida para representar a México en los premios Goya, muchos medios no han dicho nada sobre ella. Aunque claro que en estos puntos no hay diferencia con lo que tienen que padecer tantas otras producciones para aparecer finalmente en cartelera; al final, y éste no es un dato menor, *La dictadura perfecta* fue la película más taquillera del año 2014.

Dentro de los aciertos del director de *El infierno* (2010) se encuentra haber incluido en su reparto a actores conocidos por trabajar principalmente en televisión (propriadamente en telenovelas de Televisa) junto a actores ya conocidos en sus largometrajes. *La dictadura perfecta* es protagonizada por Damián Alcázar, Joaquín Cosío, María Rojo, Alfonso Herrera, Flavio Medina, Silvia Navarro, Osvaldo Benavides, Tony Dalton, Arath de la Torre, Enrique Arreola, Noé Hernández y Sergio Mayer, entre otros.

La cinta se estrenó con mil quinientas copias en todo el país y fue todo un éxito en taquilla, tan sólo en su primer fin de semana recaudó más de cincuenta y cinco millones y medio de pesos.

Esta película es una producción de Bandidos Films y contó con el apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), a través de los recursos de Fidecine y el estímulo fiscal de Eficine, también contó con el respaldo de los Estudios Churubusco, el gobierno del estado de Durango, el Fonca y la UNAM.

## Referencias

- Camacho, F. (2015), "Niegan a actor de 'La dictadura perfecta' acceso a evento en Los Pinos", *La Jornada*, 6 de enero, en <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/01/06/niegan-a-actor-de-la-dictadura-perfecta-acceso-a-evento-en-los-pinos-3973.html>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Cano, J. D. (2014), "Luis Estrada: cineasta incómodo, provocador y privilegiado", *Forbes*, 25 de octubre, en <<http://www.forbes.com.mx/luis-estrada-cineasta-incomodo-provocador-y-privilegiado/>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Cano, P. L. (1999), *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa.
- CNNExpansión (2014), "10 claves de 'La dictadura perfecta'", *CNNExpansión*, 16 de octubre, en <<http://www.cnnexpansion.com/lifestyle/2014/10/16/10-puntos-que-hacen-a-la-dictadura-perfecta>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- EFE (2014), "La dictadura perfecta se queda corta ante la realidad", *El Universal*, 18 de octubre, Espectáculos, en <<http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/2014/la-dictadura-perfecta-luis-estrada-cine-1047101.html>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Hazlitt, W. (2002), "Sobre el ingenio y el humor (conferencias sobre los escritores cómicos ingleses, 1818)", *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 7, en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500706>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Imdb (s. f.), "Luis Estrada", *Imdb.com.*, <<http://www.imdb.com/name/nm0261840/>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- La dictadura perfecta, <[Ladictaduraperfecta.com](http://Ladictaduraperfecta.com)> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Loranca y Campos, R. (2014), "Regresa al cine el sarcasmo y la sátira del director Luis Estrada", *e-consulta.com. Referencia Obligada*, 28 de julio, <<http://www.e-consulta.com.mx/nota/2014-07-28/espectaculos/regresa-al-cine-el-sarcasmo-y-la-satira-del-director-luis-estrada>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Magaña, A. (2014), "Luis Estrada habla de *La dictadura perfecta*, la censura y Televisa", *Cine Premier*, 14

- de octubre, en <<http://www.cinepremiere.com.mx/39141-luis-estrada-habla-de-la-dictadura-perfecta-la-censura-y-televisa.html>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Oviedo, Y. (2013), “El cine satírico”, *Clubmagaly.blogspot.mx*, 6 de agosto, <<http://clubmagaly.blogspot.mx/2013/08/el-cine-satirico-o-la-satira-en-el-cine.html>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- ReBross Fundación (2013), *Versión Original. Revista de Cine*, núm. 219, en <<http://es.calameo.com/read/000041856cao53df53468>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Solórzano, F. (2015), “El cabo suelto de la dictadura perfecta”, *Letras libres*, 17 de octubre, en <<http://www.letraslibres.com/blogs/en-pantalla/el-cabo-suelto-de-la-dictadura-perfecta>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Torres, M. (2014), “*La dictadura perfecta*: más Carla Estrada que Luis Estrada”, *Milenio*, 19 de octubre, en <[http://www.milenio.com/firmas/maximiliano\\_torres/dictadura-perfecta-Carla-Estrada-Luis\\_18\\_393740675.html](http://www.milenio.com/firmas/maximiliano_torres/dictadura-perfecta-Carla-Estrada-Luis_18_393740675.html)> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Vértiz de la Fuente, C. (2014), “Luis Estrada: obvio que hace alusión a Peña”, *Proceso*, 15 de octubre, en <<http://www.proceso.com.mx/?p=384897>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].
- Zizek, S. (2013), “Batman y la dictadura del proletariado”, *El puerco espín*, 22 de agosto, <<http://www.elpuercoespín.com.ar/2013/08/22/batman-y-la-dictadura-del-proletariado-por-slavoj-zizek/>> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2015].

Recibida: 9 de marzo de 2015

Aceptada: 17 de marzo de 2015

\*Reseña de la película *La dictadura perfecta* (2014), dirigida por Luis Estrada, México, Bandidos Films/Imcine/Eficine/Fidecine/Fonca/UNAM.

\*\*Autor: Mosheh Mitelhaus

Actualmente cursa la maestría en Comunicación y Política en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, en la que desarrolla el proyecto de investigación “Las Velas istmeñas: del Istmo de Tehuantepec a la ciudad de México, mismo que versa acerca del cambio social producto del tránsito cultural que implica la movilización de zapotecos de dicha región a la ciudad de México, visto a partir de la realización de la fiesta más importante de esta cultura en el Distrito Federal: las Velas. <[mosheh.mitelhaus@gmail.com](mailto:mosheh.mitelhaus@gmail.com)>.

*Imagen de inicio:*

Arte para la película *La dictadura perfecta*, dirigida por Luis Estrada (2014). Recuperada de <<http://cafeycabaret.com.mx/>> [fecha de consulta: 20 de marzo de 2015].

*Cómo citar esta reseña:*

Mitelhaus, Mosheh (2015), “Lo imperfecto de ‘La dictadura perfecta’”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 189-192, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

## ‘Canoa’ (1975): el cine y la memoria social\*



Gustavo Ricardo Martínez Grijalva e Iván Mercado Ortega\*\*  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México

### El contexto de ‘Canoa’

EL CINE PUEDE ser entendido como un condensador de representaciones sociales que contribuye, a su vez, a la creación de imaginarios y concepciones sobre la memoria social. Un ejemplo significativo resulta la película *Canoa* (1975) del cineasta mexicano Felipe Cazals; filme que, además de potenciar imaginarios y memoria social, implicó también una ruptura con la narrativa del cine que le antecede.

Al inicio de la década de 1970, el cine mexicano experimentaba una profunda crisis y, desde nuestra perspectiva, carecía de inventiva y creatividad. Películas protagonizadas por Mauricio Garcés, Cantinflas y Capulina únicamente contribuían al desarrollo de estereotipos sobre los pobres y los ricos, los “buenos” y los “malos”. El cine de los años setenta y el de las décadas anteriores, en general, era un cine con el propósito fundamental de entretener. Aunque, como en todo, hay excepciones, tal es el caso de *Los Olvidados* (1950) dirigida por Luis Buñuel.

Películas como *Los Olvidados* se erigían como un destello en la oscuridad dentro del panorama que presentaba el cine mexicano en esas décadas; pues en este filme hay un claro intento por desmitificar el tema de la pobreza, a diferencia de *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los Ricos* (1948), donde temas tan delicados como la pobreza y la desigualdad eran reducidos y tratados con un “maniqueísmo sentimental”. Como menciona Siboney Obscura Gutiérrez en su tesis doctoral, *La representación de la pobreza urbana en el cine*, estas películas usaban un estilo dramatizado que “buscaba construir personajes populares a partir de actores sociales reconocibles”<sup>1</sup> (Obscura, p. 100).

‘Canoa’ (1975): cinema and social memory  
Pp. 193-196, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

Películas anteriores a *Canoa* plantearon problemas sociales, pero lo hicieron desde una perspectiva poca o nada crítica y sin tomar en cuenta las relaciones de poder existentes en el entramado social y político del país. Y no es solamente el hecho de haber realizado una película sobre una tragedia perpetrada en San Miguel Canoa en 1968, es la manera en la que es presentada al público lo que la convierte en un filme que potencia la función de memoria colectiva, que trastoca muy de cerca temas como la paranoia social, las relaciones de poder y el miedo e intolerancia al otro.

Después de la masacre de estudiantes en Tlatelolco en 1968, el gobierno mexicano atravesaba una crisis de credibilidad, por lo que el presidente sucesor a Díaz Ordaz, Luis Echeverría, hizo un intento por encaminar al país hacia lo que se conoce como la apertura democrática.<sup>2</sup> Sin embargo, este discurso fue contradicho por actos como la matanza de estudiantes en 1971, episodio conocido como *el halconazo*,<sup>3</sup> y el golpe a *Excelsior* en 1976.<sup>4</sup>

Por otro lado, en el cine pareció gozarse de una mayor libertad. Con Rodolfo Echeverría al frente del Banco Cinematográfico creció el apoyo económico al cine mexicano y con esto llegó una generación de brillantes cineastas: Ripstein, Leduc, Hermosillo, Fons y, por supuesto, Cazals.<sup>5</sup> Emilio García escribió en *La Jornada*, el 16 de octubre de 1986: “[estos directores] no sólo se demostraron más aptos [...] que sus predecesores, sino que se opusieron de frente a la mayor tara del cine mexicano tradicional, o sea, su vena melodramática, su espíritu conservador, moralista e hipócrita. [...] Hicieron asomar a la pantalla el rostro de una verdadera realidad mexicana” (en Sánchez, 2002, p.157).

Posiblemente es *Canoa*, estrenada en 1976, la película más representativa de la época echeverrista. Cazals y Pérez Turrent (guionista) supieron aprovechar este momento coyuntural y de mayor libertad en la producción cinematográfica para presentar ante la pantalla un filme innovador en su argumento (el linchamiento de un grupo de estudiantes en un ambiente anticomunista) pero principalmente renovador en la utilización magistral del lenguaje cinematográfico.

### Memoria y estética del realismo

*Canoa*, basada en un suceso real, narra la historia de un grupo de jóvenes trabajadores de la Universidad de Puebla que deciden subir al cerro de La Malinche, pero se encuentran con un problema climatológico al llegar a la comunidad poblana San Miguel *Canoa*, por lo que deciden buscar un lugar donde pasar la noche para continuar con su plan al día siguiente.

San Miguel Canoa es una comunidad ultraderechista, influida enormemente por la iglesia católica, cuyos pobladores se sienten amenazados por la llegada de los estudiantes. El cura del pueblo les había advertido que

los comunistas llegarían a robarles, por lo que la gente de la comunidad, enardecida, sale con palos, antorchas y cualquier instrumento que pueden usar como arma, en contra de los jóvenes.

Como ya es sabido, la película se basa en un hecho real, sin embargo, esto no determina su carácter realista. Para Bazin, “el realismo no tenía que ver con la adecuación mimética literal entre representación fílmica y el ‘mundo de afuera’ como con la honestidad testimonial de la puesta en escena” (Stam, 2001, p. 97). En este sentido, la estética del realismo estaba determinada por la relación entre la forma y el fondo. Por otro lado, Kracauer considera que “las películas representan alegóricamente, no la historia literal, sino las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional” (Stam, 2001, p. 99).

Siguiendo a Halbwachs (2011), tendríamos que afirmar que la memoria colectiva es un proceso social de reconstrucción de un pasado vivido o significado por un grupo o sociedad que se contiene en marcos sociales como el tiempo y el espacio, pero también se sostiene en la propia práctica de producir significados. Así, la propuesta estética realista de Cazals, sumada a la reconstrucción que hace de un suceso trágico real, da como resultado un filme único, con la capacidad de contribuir a la memoria colectiva de la sociedad.

### ‘Canoa’ en términos cinematográficos

En la primera secuencia vemos a un periodista a quien le es dictada la noticia de lo ocurrido el 15 de septiembre de 1968: un linchamiento en la comunidad de San Miguel Canoa. En un solo plano se nos ofrece mucha información: sabemos que empleados de la Universidad de Puebla, que salieron de excursión, serán linchados al ser confundidos por estudiantes.

En la segunda secuencia vemos paralelamente una marcha fúnebre y el tradicional desfile del día de la Independencia sobre la avenida Reforma. Aquí, el silencio del funeral contrasta con el sonido de los tambores.

Posterior a estas secuencias, la película va tomando ciertos tintes de cine documental. Vemos una imagen de La Malinche mientras una voz en *off* nos ofrece una serie de datos sociodemográficos de la comunidad. A este narrador omnisciente (ya que ofrece información “desde afuera” de la comunidad) se le antepone otro narrador, un campesino habitante de San Miguel Canoa, quien de una manera cínica nos ofrece información sobre los habitantes, su educación, su organización y sobre la importancia de la figura del cura como líder del pueblo. Este narrador es impersonal y presencial a la vez.<sup>6</sup> Cazals hace uso de estos dos narradores para dar a conocer el retraso social, el analfabetismo y el peso de la figura del cura como líder del pueblo, quien se aprovechaba del rezago social y de la poca conciencia política de los pobladores de Canoa para manipularlos.

Los personajes y las situaciones son presentados con saltos espacio-temporales, ejercicio poco común para el cine mexicano de la época. De esta manera, *Canoa* se convierte en una especie de rompecabezas. Se le invita al espectador a formar parte activa en la construcción de este rompecabezas que dará como resultado un retrato de la comunidad de San Miguel Canoa y de las circunstancias que motivaron y permitieron la tragedia que narra la película. No se puede decir con exactitud cuál es el presente y cuál es el pasado dentro del filme, pero gracias a estas diferentes perspectivas espacio-temporales el espectador estará posibilitado de entrar en la psique colectiva.

El espectador conoce desde el principio los fatales hechos antes que las causas. Sin embargo, a pesar de que se cuenta con más información que los personajes, la película nos envuelve en un ambiente de tensión y dramatismo. Se escuchan en las bocinas de la radio del pueblo el llamado a la comunidad para defenderse de los supuestos comunistas que han llegado a robarles. Cazals se vale de espectaculares y terroríficas imágenes para plasmar de una manera cruda la forma en la que los trabajadores son golpeados, macheteados, linchados. Estamos en un momento climático de la película.

Sobre el clímax, Bordwell escribe que “la acción se presenta como poseedora de un rango limitado de posibles resultados [...] sirve para establecer los aspectos causales que suceden a lo largo de la película” (Bordwell y Thompson, 2003, p. 70). En *Canoa* sólo encontramos en este punto una posibilidad de acción, y es el linchamiento de los trabajadores por parte de la enardecida y manipulada población.

*Canoa*, por otra parte, oscila entre la ficción y el documental. Cazals utiliza y subvierte al mismo tiempo géneros y subgéneros de la ficción y del documental: cine directo, “psicodrama, la falsa entrevista, la entrevista oficial fabricada y la ficción propuesta” (Rodríguez, 2000, p. 71).

El guión, escrito con esta mezcla de géneros y subgéneros, da la impresión de que los acontecimientos se narran de una manera neutra, sin embargo, es parte del juego narrativo, pues hay dentro de la forma cinematográfica una fuerte crítica a las relaciones de poder de la época.

### 'Canoa' y la actualidad

Felipe Cazals y Pérez Turrent, con *Canoa*, supieron aprovechar muy bien la apertura y libertad que permitió el sexenio echeverrista, al menos en el campo cinematográfico. Gracias a esto se pudo mostrar un hecho que pretendía pasar desapercibido, un hecho que antes de la película sólo había sido difundido por la prensa como nota roja. *Canoa* fue la primera película mexicana que se atrevió a delatar las relaciones asimétricas de poder y el abuso de las autoridades, así como el retraso social y

político; en este sentido constituye principalmente una denuncia, hoy cada vez más vigente, a partir de un ejercicio cinematográfico.

Cazals construye en esta magistral obra, realizada en 1975 y estrenada un año después, un amplio panorama de lo que sucede en San Miguel Canoa, colocando a los jóvenes linchados como víctimas, no sólo de la multitud enardecida y cegada por un párroco perverso, sino víctimas de algo más profundo: un retraso producido por una religión católica impuesta y el olvido de los gobernantes, dos factores que bloquean toda vía de politización de la comunidad.

Las estructuras de poder que permitieron el linchamiento de los jóvenes trabajadores de la Universidad de Puebla parecen seguir latentes, claro que las circunstancias y los actores han cambiado. En el sesenta y ocho se respiraba en el país un ambiente anticomunista, leer a Marx era una causa casi segura de ir a prisión; el día de hoy no difiere mucho de aquellos años, ya que parece existir la intención de criminalizar cualquier acción de la sociedad que vaya en contra de la línea que el gobierno intenta imponer, un gobierno que, al igual que en San Miguel Canoa en 1968, se encuentra tan lejos de la sociedad.

San Miguel Canoa y Tlatelolco en el sesenta y ocho, así como los miles de desaparecidos de los últimos años y, por supuesto, la reciente desaparición de 43 estudiantes de la escuela Normal Rural de Ayotzinapa, no son hechos aislados, por el contrario, son el resultado de una construcción del “otro” por parte de los que ostentan el poder, aquel “otro” que no piensa como los gobernantes, que está en busca de la justicia y en busca de preservar su dignidad y la de su pueblo.

En este sentido, *Canoa* es un buen ejemplo para reflexionar sobre la función social que el dispositivo cinematográfico puede tener. *Canoa* es memoria, es un testimonio, una constancia, un desmantelamiento de los mecanismos del poder, un rencor y un desprecio al oscuro pasado, pero también representa una oportunidad para reflexionar sobre nuestro presente.

### Notas

<sup>1</sup> Siboney Obscura Gutiérrez menciona tres estilos característicos del cine de la época: el maniqueísmo sentimental, el costumbrismo populista y la desmitificación subversiva. Los primeros dos plantean problemáticas sociales, pero sin tomar en cuenta factores políticos ni las relaciones de poder.

<sup>2</sup> Durante el sexenio 1970-1976 el presidente en turno, Luis Echeverría Álvarez, intentó generar una imagen de aproximación a la sociedad, anunciando una serie de reformas que encaminarían al país hacia un desarrollo económico, político y social.

<sup>3</sup> El 10 de julio de 1971 un grupo paramilitar reprimió violentamente a un grupo de jóvenes que se manifestaban en apoyo a estudiantes de Monterrey.

<sup>4</sup> El 8 de julio de 1976 un grupo de periodistas, convocados por el entonces presidente Echeverría, destituyeron de la dirección del

diario *Excelsior* a Julio Scherer García, quien había inaugurado una era de libertad crítica y pluralidad en la prensa.

<sup>5</sup> Rodolfo Echeverría, al frente del Banco Cinematográfico, modificó las relaciones de trabajo entre cineastas y el Estado, mejoró la inversión de capital; la intención de su administración fue generar y tolerar una nueva manera de hacer cine.

<sup>6</sup> El narrador impersonal narra en presente lo que sucede. El narrador presencial narra los hechos ocurridos tiempo atrás que él mismo presenció.

<sup>7</sup> El cine directo es un género documental caracterizado por intentar filmar directamente la realidad. Tiene la intención de hacer del cine un espacio objetivo.

## Referencias

- Bordwell, D. y K. Thompson (2003), *Arte cinematográfico*, México, McGraw Hill.
- Halbwachs, M. (2011), *La memoria colectiva*, Argentina, Miño y Dávila.
- Obscura, S. (2010), *La representación de la pobreza urbana en el cine*, tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, en <[http://www.sepancine.mx/attachments/Siboney\\_Obscura\\_Doctorado.pdf](http://www.sepancine.mx/attachments/Siboney_Obscura_Doctorado.pdf)> [fecha de consulta: 5 de febrero de 2015].
- Rodríguez, O. (2000), *El 68 en el cine mexicano*, Puebla, Instituto Tlaxcalteca de Cultura/Universidad Iberoamericana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Gobierno del Distrito Federal.
- Sánchez, F. (2002), *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano (1896-2002)*, México, Casa Juan Pablos.
- Stam, R. (2001), *Teorías del cine, una introducción*, España, Paidós.

Recibida: 15 de febrero de 2015

Aceptada: 26 de febrero de 2015

\*Reseña de la película *Canoa* (1976), dirigida por Felipe Cazals, México, Conacite Uno, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

\*\*Autores: Gustavo Ricardo Martínez Grijalva e Iván Mercado Ortega

Gustavo Ricardo Martínez Grijalva es estudiante de Comunicación Social en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México. Actualmente realiza una investigación sobre la televisión digital terrestre en el Distrito Federal. <[gustavomtzigrijalva@gmail.com](mailto:gustavomtzigrijalva@gmail.com)>.

Iván Mercado Ortega es estudiante de Comunicación Social en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México. Actualmente realiza una investigación sobre la programación en la televisión pública en México. <[ivanmerortog@gmail.com](mailto:ivanmerortog@gmail.com)>.

### Imagen de inicio:

Foto de la película *Canoa*, dirigida por Felipe Cazals (1975). Recuperada de <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/>> [fecha de consulta: 18 de marzo de 2015].

### Cómo citar esta reseña:

Martínez, Gustavo Ricardo e Iván Mercado (2015), “‘Canoa’ (1975): el cine y la memoria social”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 193-196, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.