

II JORNADAS INTERNACIONALES DE ESTUDIOS DEL HUMOR Y LO CÓMICO

PROGRAMA CON RESUMENES



.UBAfilo
FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras

Carreras de Ciencias de la Comunicación, Ciencia
Política y Sociología, Facultad de Ciencias Sociales

Universidad Nacional de las Artes

Área Transdepartamental de Crítica de Artes.

Del 22 al 24 de septiembre de 2021

 Facebook Live: Estudios Sociales de lo Cómico y el Humor

 YouTube Jornadas el humor y lo Cómico

En homenaje a Oscar Traversa

Comité Académico

Celina Bortolotto. Massey University, Nueva Zelanda

José Emilio Burucúa. Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Laura Cilento. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Mario Carlón. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ana B. Flores. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Marcela Gené. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Jorge Montealegre Iturra. Universidad de Santiago, Red de Investigación y Estudios del Humor, Chile

Maria Conceição Pires. Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro, Brasil

Oscar Steimberg. Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Laura Vazquez. Universidad Nacional de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Comité organizador

Mara Burkart. Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Damián Fraticelli. Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes

Diana Gómez. Universidad Nacional de San Martín, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Cristian Palacios. Universidad Nacional de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Tomás Várnagy. Universidad de Buenos Aires

Auspician

UBACYT 2020-2021 Cultura impresa de masas y procesos de cambio político en Argentina y Chile (1970-1990)

UBACYT 2018-2021 La mediatización en el entretejido de los vínculos sociales. Cambios en la circulación del sentido a partir de la nueva mediatización de individuos, colectivos, medios e instituciones en la sociedad contemporánea

PICT 1398-2018 Cultura masiva y género: el trabajo de las mujeres en el campo del humor gráfico y la historieta durante la segunda mitad del siglo XX

PICT 0579-2019 Itinerarios cruzados de la cultura impresa de masas y los procesos de cambio político en Argentina y Chile (c. 1970-1990)

MIÉRCOLES 22 DE SEPTIEMBRE

10:00 a 11:30 hs.

PRESENTACIÓN DE LAS JORNADAS

LARISA KEJVAL

Directora de la Carrera de Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires

SERGIO RAMOS

Director del Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las
Artes

DAMIÁN FRATICELLI

Carrera de Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de las Artes

CRISTIAN PALACIOS

Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

MESA PLENARIA #1

ESCRITURAS DESOBEDIENTES: HUMOR, LENGUA Y RESISTENCIA.

SARDUY, PERLONGHER, RAMOS OTERO, PIZARNIK Y AIRA

Modera: Cristian Palacios

MARIPOESÍA: PARODIA Y PLACER EN RAMOS OTERO Y PERLONGHER

María Celina BORTOLOTTI / Massey University, Nueva Zelanda

LOS CONSUELOS DE LA PARODIA O HACIA UN BARROCO DE LA DESTRUCCIÓN EN SEVERO SARDUY

Denise LEÓN / CONICET, UNSA

EL SIGNO INDESCIFRADO: EL SINSENTIDO Y EL MALENTENDIDO EN LA LITERATURA HUMORÍSTICA

Ana B. FLORES/ Universidad Nacional de Córdoba

ELOGIO DE LA IMPIEDAD. LA PROSA HUMORÍSTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Cristian Palacios/ CONICET, Universidad de Buenos Aires

11:45 a 12:30 hs.

MESA 1: HUMOR Y LITERATURA 1

Moderador: Cristian Palacios

BORGES Y LA PARODIA

HEREDIA, Pablo Edmundo

Universidad Nacional de Córdoba

pabloedmundoheredia@gmail.com

El presente trabajo intenta abordar algunas reflexiones acerca de la parodia como procedimiento narrativo en la literatura, a través de algunos textos de Jorge L. Borges. La definición en diversos diccionarios de figuras retóricas refiere a la parodia como un texto o discurso propuesto en contra de o al lado de otro en forma de burla irónica, en base a la representación, reproducción o repetición de algunos aspectos considerados remanidos, clichés, absurdos, grotescos, entre otros. Bajtín hablaba sobre el “efecto paródico”, en que la representación de un discurso ajeno tendía hacia una ridiculización no solo de la formulación de sus contenidos sino también de sus procedimientos discursivos; agregamos aquí un par de recursos paradigmáticos que podrían reducirse en el anacronismo y/o la descontextualización. Nuestra propuesta consiste en reflexionar sobre algunos aspectos de la parodia en algunos textos de Jorge L. Borges, en donde el “efecto paródico” trasunta en la exaltación de lo que el discurso ajeno omite o encubre, u oculta o no dice entrelíneas, quizás dejando de lado el trabajo con esos dos factores señalados anteriormente. No recurre a la carnavalización, ni al efecto de la risa, lo burlesco, la carcajada del chiste, sino más bien su postura se encierra en la máscara que dilucida la cifra de lo grotesco de la formulación de otro discurso.

Borges parcializa (podríamos recurrir al concepto de “cliché” que plantea Lotman para abordar el discurso paródico) el objeto parodiado, enfatiza un aspecto y centraliza la particularidad de un recurso para postularlo en la generalización de una postura. *Funes, el memorioso*, es el escritor realista, es quien entiende que el universo es un todo que debe aprehenderse como tal. No piensa, porque no jerarquiza, no deduce, no generaliza; su memoria es tacho de basura, recuerda todo y ese “todo” es vano e inútil. Algo semejante

sucede en *El Aleph*; Daneri escribe una cosmogonía en verso que intenta aprehender el sentido del universo. Este procedimiento paródico apunta entonces a declarar que no se puede alcanzar una totalidad, solo una parte de su expresión. En *Pierre Menard, autor del Quijote*, por ejemplo, registra algunos antecedentes del autor francés, quien tendía a catalogar sus objetos de estudio en función de criterios que lindaban el pretensioso absurdo de aprehender la totalidad.

En base a esas investigaciones precedentes, Menard elabora el proyecto de crear un texto distinto al que ya fue escrito. Los desfasajes de la enunciación con el enunciado (un mismo texto escrito y/o leído en distintos momentos puede tener significados y efectos diferentes), es una propuesta que apunta a considerar la ausencia de autor (la palabra “autor” está en el título del relato). La parodia se funda en la lógica del imposible, que halla en las pretensiones de Menard el procedimiento de la construcción de la verdad. La parodia es un procedimiento que en Borges permite reproducir la misma concepción de la copia y la originalidad que está desarrollada en otros de sus textos: no hay originalidad, o si la hay, consiste en el acto de la intertextualidad que está presente en la escritura/lectura. Relato autorreferencial que expone su concepción de la literatura, Borges quizás intenta decir, ocultando, que Pierre Menard soy yo... Plantea que la parodia es el procedimiento que le permite cuestionar no solo los mecanismos que construyen “realidad”, sino también los fundamentos de la literatura. Corroer y triturar los clichés que fundan la idea de ficción, y por ende, cualquier otro discurso, como el de la ciencia, o de la filosofía. La copia, al final de cuentas, podría ser una forma de la originalidad. Borges contra el modelo de la trama argumentativa de la ficción, se sostiene en la parodia que cristaliza la repetición de los géneros discursivos (y por extensión, del canon) en sus clichés rituales. Borges contra la ritualización de la literatura.

Por otro lado, Giorgio Agamben sostenía que “dos características canónicas de la parodia: la dependencia de un modelo preexistente que, siendo serio, es transformado en cómico; y la conservación de elementos formales en los que se insertan contenidos nuevos e incongruentes.” (p. 221) En el caso de Borges, el modelo es inventado, funciona como alegoría de todas las propuestas de aprehender el mundo en su totalidad, y esa referencia que es ficción desde un inicio es absurda. La parodia funciona entonces como réplica

humorística que se burla de lo serio, que es absurdo. Y luego, separándonos de Agamben, la réplica trasunta con los mismos elementos formales de su modelo, hiperbolizándolos hasta que pierdan su sentido supuestamente inicial.

La inventiva de Borges nos permite en algunos aspectos distanciarnos de varias aproximaciones al concepto de parodia. No trata acerca de la introducción de “elementos vulgares” como se estilaba hacerlo con los textos bíblicos de la Edad Media. Tampoco como en la Grecia antigua, donde separaban el canto de la palabra en el recitado, es decir que tramaban un desfasaje o un desafinado que provocaba risa (hacer mal lo que estaba bien, o al menos aceptado, o canonizado), burlarse de lo serio imitándolo con la destreza de hacerlo mal. (Agamben, p. 221) Estos “fuera de lugar” (¿la dislocación de Marechal?), como el acto de fugar el modelo hacia otro lugar (lo que hacen los humoristas de la televisión: un político exponiendo su teoría de las clases sociales en un circo, o un científico explicando la teoría de la relatividad en un cabaret), o bien la representación escatológica de algo púdico o ceremonial (V. Bajtin), no son parte del registro paródico borgeano. En cambio, sí, Borges responde a la siguiente postulación: “...confundir y hacer definitivamente indiscernible el umbral que separa lo sagrado de lo profano, el amor de la sexualidad, lo sublime de lo ínfimo”. (Agamben, 227). Sus cuentos que parodian la lengua “nacional” (V. Bustos Domecq) pueden ejemplificar estas indeterminaciones paródicas, tales como los clichés del lunfardo, del “cocoliche”, de neologismos vanguardistas, y sobre todo de esnobismos hiperintelectualizados, como así también los modelos poco “serios” de los géneros del policial y de ciencia ficción.

¿BUFÓN, NECIO O LOCO? HUMOR E INGENIO EN LA NARRATIVA E INTERVENCIONES PÚBLICAS DE RODOLFO ENRIQUE FOGWILL

BONINI, Marcelo

Facultad de Humanidades y Artes/UNR-IECH/CONICET

marcelobonini87@gmail.com

El presente trabajo se afirma en la hipótesis de que el *corpus* de la narrativa y de las intervenciones públicas entre 1980 y 1983 de Rodolfo Enrique Fogwill desarrollan, desde un punto de vista cómico-humorístico, efectos homólogos a los de la figura del *fool* (el necio, el bufón, el loco). Algunos trabajos críticos recientes constatan de modo general lo risible en sus narraciones: la primera novela de Fogwill, *Los pichiciegos* (1983), es considerada por María Teresa Gramuglio (2002) como una picaresca que elimina cualquier épica posterior, por Elsa Drucaroff (2011) como una ficción que inaugura el uso de un “humor políticamente incorrecto, el cinismo lúcido” (301) en la literatura de posdictadura y Graciela Martiñan (2018) la propone como una parodia. Laura García (2018) apela a la noción de comedia al abordar *Nuestro modo de vida* (1980) y Natalia Crespo (2012) vuelve sobre la parodia como instrumento de análisis a propósito del cuento “Help a él” y de la afirmación estética del autor. Según el consenso crítico, la narrativa de Fogwill cuenta relatos de lo más degradado del capitalismo de la posdictadura y lo hace, como afirma Sandra Contreras (2018) retomando a Beatriz Sarlo (2001) a propósito de *La experiencia sensible*, con la ironía suficiente para evitar el moralismo. En este punto nos posicionamos para postular nuestro objetivo: analizar el *corpus* mencionado a la luz de la figura de doble faz del *fool*, ya que, por un lado, reenvía hacia lo risible y, por el otro, a lo político. Postulamos que el Fogwill “aguafiestas social”, en particular en las postrimerías de la última dictadura argentina y en los primeros tiempos del gobierno de Alfonsín, también posee estas dos fases: gran parte de su narrativa e intervenciones de prensa de aquellos años, Fogwill señala de modo risible las grietas de los pactos, ya sean políticos, literarios o ambos.

La figura del *fool* remite tanto a la política como a la literatura y, más de una vez, aúna a ambas mediante una nota común. Tanto en la filosofía política de Thomas Hobbes como en

el teatro de William Shakespeare, el *fool* es una clase de parresista (Foucault 2011): aquel que, de manera violenta y abrupta, expone una verdad a la que no se la rechaza, pero tampoco se la acepta. Como se indica en el *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (Flores 2014), el bufón es, análogamente al parresista, aquel “capaz de decir lo que nadie se anima” (248). Quentin Skinner (2004) propone que para Hobbes la risa, contenida en el *fool*, entraña la incivildad y la discordia. Hacemos la salvedad de que, en este caso, el *fool* nos será más útil en cuanto figura que como categoría de análisis, debido principalmente a razones históricas y de las condiciones del campo intelectual. De allí que postulemos una homología y no una analogía. El citado Skinner, si bien no se ocupa particularmente del *fool* (lo hace Foisneau, 2004), sí analiza dos teorías de la risa, rasgo expresivo caro al *fool*. De aquellas dos, nos valdremos de la risa clásica, aquella que sostiene que lo risible consiste en el desprecio de los vicios ajenos.

Si bien, como hemos expuesto, cierta crítica ha identificado rasgos de lo risible en, principalmente, la narrativa de Fogwill, en general el análisis no ha sido ahondado, lo cual deja abierta una serie de posibilidades para seguir explorando en tal dirección. Esta ponencia, entonces, quiere esclarecer los tópicos y efectos de lo risible en la narrativa e intervenciones en el campo cultural e intelectual de Fogwill, atendiendo a sus vasos comunicantes y diferencias. Afincamos nuestra hipótesis en la postulación de Silvia Schwarzböck (2018) de Fogwill como aquel que “interpreta el papel del ilustrado oscuro, como Sade respecto de Kant” (59) en el “salón literario” de la inmediata posdictadura, papel que, conjeturamos, siguió interpretando hasta el siglo XXI. Así como algunos bufones sheakesperianos están en el centro del poder político (la corte), el Fogwill de la primera mitad mitad de los 80, el “ilustrado oscuro” también funciona como aquellos: espejo deformado y deformante del poder, dice (piensa, narra) lo que desde el poder y los pactos que lo sostienen callan. Schwarzböck (2016)

analiza este decir y pensar como la tesis de Fogwill (2010) acerca de la última dictadura: “Los vencedores callan. (...) Los perdedores piensan, narran. (...) Es que el orden social no necesita entender, sólo precisa hacerse entender” (84).

Sostenemos, así, que esta figura de “ilustrado oscuro” es homóloga a la del *fool*, que oscila entre el humor y el *wit*. Es en esta oscilación desde donde emprenderemos nuestro análisis. Adoptamos la distinción de G. K. Chesterton (1938) y entendemos por humor a la percepción y señalamiento de las incongruencias de la vida humana y al *wit* (traduzcámoslo por “ingenio” o “agudeza”) como un producto intelectual y agresivo desde el cual se juzga un asunto humano, mediante el cual quien juzga no es juzgado, a diferencia del humor. Sobre esto último, Sergio Cueto (2008) precisa que la práctica del humor tiene un carácter de voz media, ya que “no se puede ser el ingenioso sin ser también el bufón de la comedia del mundo” (19), ya que el sujeto del humor “se confiesa descaradamente, a veces hasta el cinismo, preso de las contradicciones de la existencia” (19). Su prosa risible, eminentemente negativa (“Sé que la obra literaria nace cuando no hay nada que afirmar, sino todo lo contrario”, 2010, 31) también recae sobre el mismo Fogwill no sin el riesgo del cinismo.

HUMOR GROTESCO EN LA NARRATIVA DE COPI: *LAS VIEJAS TRAVESTIS Y OTRAS INFAMIAS*

D'ALTILIA, Cecilia

UBA/UNSAM

ceciliadaltilia@gmail.com

En este trabajo me propongo llevar a cabo un análisis acerca del tratamiento del humor que se lee en los relatos de Copi incluidos en *Une langouste pour deux*, libro publicado en 1978 y traducido al español como *Las viejas travestis y otras infamias* en 1996. Parto de la hipótesis de que el humor en las obras de Copi es una cuestión fundamental que no puede

soslayarse al momento de hacer una lectura crítica; la visión cómica del mundo, desde la estética camp que el autor trabaja, también delimita de un modo particular el abordaje de las cuestiones de género. Pareciera como si dicho abordaje desde el humor abriera otro modo de representar esos aspectos.

En cuanto al rasgo humorístico de la obra de Copi, la crítica suele hacer foco en el análisis del humor gráfico. Patricio Pron analiza la narrativa y por ello me interesa partir desde esta reflexión que el autor señala en “Aquí me río de las modas” (tesis doctoral sobre Copi, 2007), sobre los relatos de *Une langouste pour deux*:

los relatos de *Une langouste pour deux* comparten la intención humorística del semanario, que se impone incluso aunque lo que se narre sea un drama, y el humor absurdo y cruel dirigido contra las convenciones sociales que caracterizó a la publicación. Este humor surge de sucesos cotidianos que desatan catástrofes cuya envergadura los vuelve más ridículos si cabe. En ese sentido, la violencia es uno de los ejes temáticos en torno a los cuales pueden agruparse estos relatos (2007:79)

Pron comenta que estos relatos fueron publicados en la revista *Hara-Kiri*, por ello él considera que poseen esa misma perspectiva humorística de la publicación, ante temas serios o dramas.

En el siguiente trabajo analizaremos el humor trabajado por Copi en dichos relatos desde la premisa de la violencia como eje que los atraviesa, de la que habla Pron; ese humor -con la exageración como uno de los rasgos destacados- que en los relatos surgen de la vida cotidiana.

Tenemos en consideración lo señalado arriba respecto de la visión cómica del mundo y su tratamiento de la cuestión de género que la narrativa de Copi desarrolla desde la estética camp. Lo notamos especialmente en “El autorretrato de Goya”, en “Las viejas travestis”. En cuanto a ello se pueden mencionar los enfoques teóricos de Susan Sontag (1964) y de Jack Babuscio (1977): tanto para Susan Sontag como para Babuscio la visión del mundo es cómica en la estética camp; dice Babuscio:

Lo camp puede, pues, concebirse como un medio de compensar la rabia, mediante una irrisión llena de amargura. Su visión del mundo es cómica. Es la risa, más que las lágrimas, el medio elegido para encarar la dolorosa y

contradictoria situación de los homosexuales en el marco de la sociedad
(...) (2006: 183)

Si bien se ha señalado la presencia de la estética camp en la obra de Copi, la crítica casi no ha notado sus inflexiones grotescas. Si bien Copi es un autor que no se autoadjudicó un trabajo con la estética grotesca, coincidimos con Marcos Rosenzvaig en que “Todo nos lleva a ver el carácter incomprensible, inexplicable y ridículo del mundo. Ese mundo grotesco es nuestro y al mismo tiempo no lo es. Es el mundo de Copi, su estética reúne todas las características citadas.” (2009:136)

W. Kayser (1957) plantea dos tipos diferentes de grotesco: el ‘grotesco fantástico’ y el ‘grotesco satírico’. Desde esta clasificación teórica vamos a situar los relatos de Copi en un grotesco satírico, cuestión que se desarrollaremos en el trabajo.

Desde estas conceptualizaciones, al detenernos en ciertos rasgos de lo grotesco que presentan los cuentos de Copi, analizaremos una serie elegida de imágenes grotescas que leemos en el corpus previsto. Los rasgos para considerar se vinculan, en primer lugar, con lo siniestro, el mundo enajenado, en términos de Kayser; “(...) por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante.” (2010: 310) En un segundo lugar, siguiendo a F. Connelly y a M. Bajtín, con el cuerpo carnavalesco y la caricatura. Señala Connelly:

Lo carnavalesco representa una poderosa expresión de lo grotesco, expresión que se desarrolló a partir de las tradiciones populares medievales europeas y del teatro callejero. En marcado contraste con la sofisticación del capriccio y el arabesco, lo carnavalesco se apropió abiertamente de la imaginaria popular que giraba en torno al cuerpo y sus procesos. (2015: 169).

En un tercer lugar, también desde el enfoque de Connelly, analizaremos esas imágenes desde lo abyecto y lo monstruoso, que “nos lleva a un mundo aterrador, liminal, que amenaza con craquelar el barniz cuidadosamente construido de nuestra identidad” (2015: 232). También lo ‘feo’, que (...) existe en un continuum con lo grotesco más que en oposición a él” (2015: 236) y que tendrá que ver con la repugnancia.

Respecto del corpus literario, en “El autorretrato de Goya” podremos trabajar lo aberrante, lo monstruoso y lo feo principalmente en la figura del personaje principal, al mismo tiempo se podrá vincular la atmósfera y la crítica satírica con el arte grotesco de Goya. En “Los chismorreos de la mujer sentada” lo siniestro se hace lugar, así como lo carnalesco que también se presenta en “La señora Pignou”, en “La criada” y en “Las viejas travestis”, en donde hallamos lo abyecto. Lo aberrante, lo monstruoso en el niño que asesina al otro en “Una langosta para dos”; y lo feo, como imagen grotesca de “El escritor”. En cuanto a los estudios sobre la risa en la estética grotesca, dice Kayser: “La risa ya había surgido en los dominios de lo cómico y de lo caricaturesco, en donde se había provisto de un componente de amargura. Así es como nace esa risa trasvasable al ámbito de lo grotesco: la carcajada cínica, irónica y hasta satánica” (2010: 313); intentaremos problematizar esa risa en el abordaje del corpus elegido.

BARRO OTRA VEZ. HUMOR Y NARRACIÓN EN *EL MATADERO* DE ESTEBAN ECHEVERRÍA

FIELBAUM, Alejandro

Universidad París 8

afielbaums@gmail.com

En el marco de una tesis doctoral en curso acerca de las relaciones entre humor, romanticismo y política en la literatura latinoamericana de mediados del siglo XIX, presentamos las poco exploradas ideas de Esteban Echeverría acerca del humor en la literatura, y con ellas una lectura de su conocido relato *El matadero*.

En un primer momento, explicamos la imposibilidad que tiene la naciente literatura argentina, según Echeverría, de alcanzar una comedia de carácter y costumbre. La falta de libertad en la sociedad solo permite la expresión de sujetos algo genéricos, lo que abre la escritura que Echeverría denomina una comedia satírica y de circunstancias, lejos del humor liberal que considera que solo es posible, en ese entonces, en las sociedades europeas.

El humor en la literatura aparece, así como cierto distanciamiento crítico, sobre todo ante quienes pudieran reír sin reflexión. En efecto, en distintos poemas Echeverría vincula la risa a la violencia, mientras que en algunas de sus polémicas se vale de personajes de la tradición humorística (en concreto, Falstaff y el Quijote) para caracterizar la ignorancia. Echeverría afirma así una posición de saber en la escritura, con la cual puede desarrollar esa sátira que no pone en duda el propio saber. De ahí la dificultad de leerlo como un autor simplemente romántico, al menos desde las versiones alemanas o francesas del romanticismo, las que a través de la noción de ironía o de grotesco, respectivamente, afirman el humor como una puesta en cuestión de cualquier saber de la forma. Echeverría, por el contrario, defiende la necesidad del espíritu de imprimir las formas del saber y de la literatura en la materia.

También, si es que no especialmente, cuando la materia con la que trabaja el escritor es la lengua popular y sus formas de saber y no saber, incluyendo por cierto sus chistes.

A partir de tales nociones, presentamos una lectura de *El matadero* como sátira de esa sociedad que anuda risa y violencia, como se evidencia en el trágico final del relato. Lejos de cualquier forma de alegría civilizada, Echeverría presenta ciertas instituciones en la violencia de la risa, como bien explica Martín Kohan. El objetivo del relato es entonces construir el saber acerca de las prácticas de una risa que se desea interrumpir, risa propia de una cultura popular incapaz de narrarse a sí misma. Es el saber del narrador el que permite que esas prácticas, incluyendo sus chistes y risas, sean narradas y no solo expuestas, como bien explica Piglia. Saber que por cierto habilita también otra sátira de Echeverría ante las prácticas de la cultura popular, a saber, su “Apología del matambre”.

Finalmente, concluimos enfatizando que esa forma no irónica del humor exige repensar la caracterización frecuente de la obra de Echeverría como romántica. Más que dirimir si ha sido o no romántico siguiendo un modelo ya dado de romanticismo, nos interesa ponderar una lectura del romanticismo que se articula a partir de cierta petición orgánica de saber que desarticula los nudos entre ironía y escritura que se dan en las versiones del romanticismo que Echeverría conoce y reescribe desde una sociedad que considera carente del liberalismo propio de sociedades en las que el humor irónico resulta posible.

12:30 A 13:30 hs.

RECESO

13:30 A 14:25 hs.

MESA 2: HUMOR Y TEATRO

MODERADORA: LAURA CILENTO

RISA Y DESTRUCCIÓN: FARSA Y PARODIA EN UNA OBRA DE WITOLD GOMBROWICZ. UNA LECTURA SOBRE *YVONNE, PRINCESA DE BORGOÑA*

ARAYA, Valeria Victoria

IIT-DAD-UNA

vikaraya@gmail.com

La obra dramática de Witold Gombrowicz puede ser leída como un proyecto estético que problematiza la noción de “Forma” en múltiples sentidos. Se trataría de comprender al sujeto como productor de formas, o esclavo de éstas, que, al encontrarse limitado por la inautenticidad de su acción, expone su máscara social y su falsedad constitutiva. En *Yvonne, princesa de Borgoña* (1938) primera de tres piezas dramáticas se evidencia aquella crisis de la idea de forma, la preocupación por la imposibilidad de la representación, cuya consideración podría resultar relevante para observar cómo esta estética destruye, a partir de distintas modalidades de lo risible, el mundo de los grandes relatos sociales y culturales.

En términos analíticos, la crítica de la forma se extiende a partir de la inmadurez como posible instancia creativa que puede cuestionar el canon, también es confrontación heredada de una tradición de vanguardia irrealizada, pero lo que nos interesa en particular es como este proyecto estético podría entrar en funcionamiento por la resonancia de algunos procedimientos propios de la comedia: género antiguo que se ha desarrollado entre las expresiones teatrales populares, prevalece el cuerpo como testigo de sus variaciones, territorio de “lo bajo” según la concepción aristotélica, que encuentra su origen en oposición a su hermana mayor -y metafísica- la tragedia. En este caso, consideraremos en particular otra distinción, entre alta y baja comedia (Pavis 1998) deteniéndonos en algunas formas propias de la segunda.

De acuerdo con la tradición de los géneros teatrales, la baja comedia utiliza los procedimientos propios de la farsa, convenciones como el chiste, el humor grueso y poco refinado, máscaras grotescas y personajes típicos envueltos en situaciones cómicas, distantes de las sutilezas del lenguaje o las situaciones “intelectualmente agudas” atribuidas a la alta comedia. Así, la farsa enlazaría lo risible con lo horroroso, promoviendo un teatro de una corporalidad acentuada, grotesca, bajo modalidades siempre excesivas con relación a las formas medidas que se pueden asociar a distintas representaciones del teatro culto. Como discurso menor, la farsa encontraría su fuerza activa al presentar ridiculizable un discurso dominante; es decir, devenir en contra del dogma en cualquiera de sus formas. En este sentido, *Yvonne* podría leerse como una propuesta que subvierte la palabra instituida, ese teatro con mayúscula, canon occidental que representa Shakespeare y que, al utilizarlo como discurso referente, revitaliza la parodia que habla del mundo a través de una obra que le precede, un estilo anterior intervenido, sustraído de su estructura clásica. Así, la palabra ajena se deformaría para transformarse en una nueva voz (Bajtín 1978; Pavis 1998; Sarduy 1999) en la sutileza crítica de denunciar las formas del canon y el agotamiento de sus representaciones.

A partir de este doble juego de burla y homenaje simultáneo, característico de la parodia, se desata la crisis de la forma en la imposibilidad de representar al personaje de Yvonne: una princesa deforme, alejada de los estándares de belleza hegemónicos y acordes a la vida palaciega, un personaje sin voz en el que su monstruosidad asoma como un mecanismo para poner en cuestión a las modas mayores o canonizadas del arte, comprendido como una tradición de formas bellas, estéticamente hegemónicas. Este vaciamiento del modelo estereotípico de princesa desata situaciones extremas en la obra que funcionan en tono cómico.

Así, podríamos preguntarnos ¿de qué manera modalizan estos géneros menores de la comedia, farsa y parodia, en la destrucción formal de Gombrowicz? ¿Cómo participan y operan en un proyecto que pone en jaque a las concepciones acerca de los cuerpos, del estatuto y naturaleza de los personajes, y a la supuesta totalidad de la escena teatral como estructura representacional? A partir de la lectura de los procedimientos estético-teatrales en los diversos planos del espacio-tiempo, la corporalidad y la palabra escénica que operan en esta pieza dramática, el objetivo de esta ponencia es explorar la potencia de la risa en la obra dramática propuesta, como un mecanismo que, apoyándose en distintos elementos de la comicidad menor, hace posible un descentramiento de los distintos niveles de la puesta en escena; ya desde las modalidades de la actuación, las convenciones como el espacio, la música, la escenografía y del teatro como totalidad, una destrucción de su canon y del mundo que solo se soporta a través de la exposición de su ridículo, en clave de comedia.

BURLA EN LA *HEPTALOGÍA DE HIERONYMUS BOSCH* DE RAFAEL SPREGELBURD

ZUCCHI, Mariano

UNA, UdeSA

marianonzucchi@gmail.com

Numerosos investigadores describieron en las distintas piezas que conforman la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* (Sprengelburd, 1996-2009) la presencia del procedimiento de la parodia (cf., entre otros, Abraham, 2013; Dubatti, 2015; Gander, 2008; Mauro Castellarín, 2010). En efecto, en general se caracteriza la serie como un corpus en el que se retoman distintos géneros discursivos sobre los cuales se propone un tratamiento absurdo (e.g, el *roadmovie* en *La estupidez* (2016a), la telenovela en *La paranoia* (2008), las películas de terror en *El pánico* (2016b), entre otros). Sin embargo, hasta el momento no se ha estudiado en profundidad el modo en el que el recurso de la burla aparece en los textos. Este trabajo, que se enmarca en un proyecto de investigación en curso (Zucchi, 2018; 2019; 2020), pretende arrojar luz sobre el problema mediante la identificación de la forma específica en la que en los materiales la voz responsable de la enunciación global establece un posicionamiento burlesco frente a los personajes que queda a cargo de presentar.

Para ello, en una primera instancia, se revisarán algunos antecedentes en la materia. En particular, se buscará distinguir con precisión la burla de otros fenómenos lingüístico-literarios históricamente agrupados bajo la etiqueta de “procedimientos cómicos”. En cuanto a este punto, se propondrá que, mientras que en la ironía y en la parodia se reproduce una suerte de simulación (en la que el Locutor finge homologarse con el blanco, pero, al mismo tiempo, muestra que se distancia de él por su carácter absurdo), en la burla el posicionamiento crítico y de mofa se asume de forma plena y ostensible.

Luego, en una segunda instancia, se describirán algunas características del género texto dramático, específicamente, aquellas involucradas con su diseño enunciativo prototípico. Al respecto, será esencial reconocer que toda pieza plasma siempre una representación de su autor (figura textual denominada *Locutor-Dramaturgo*), quien, desde las didascalias, resulta responsable de introducir la situación dramática y los discursos de los personajes (Zucchi, 2017). Identificar esta entidad es fundamental porque, como se buscará probar, es a él a quien se le atribuye una reacción de burla frente a los protagonistas de la obra. De hecho, en este trabajo se sugiere también que esta “persona del discurso” aparece involucrada en la ocurrencia de ironías y parodias en el género dramático. De este modo, se pretende

también completar la descripción de dos de los fenómenos más estudiados por la crítica a propósito de la obra de Spregelburd.

En cuanto al análisis del corpus, se mostrará que en la *Heptalogía* tanto las didascalias como las réplicas intervienen en la construcción de un posicionamiento responsivo de burla. En

cuanto a las primeras, se observará que la presencia de un conjunto de expresiones de fuerte carga subjetiva en las cuatro obras con las que concluye la serie son las encargadas de que el Locutor-Dramaturgo resulte mofándose ostensiblemente de los personajes. Es más, se demostrará que la fuerte impronta coloquial de estos sintagmas quiebra el tono predominantemente academicista al que apuestan los textos. Como resultado, el responsable de la enunciación global queda asociado a la figura de un *ethos híbrido*. En cuanto a las réplicas, se analizará cómo en los siete textos dramáticos los protagonistas quedan representados de forma burlesca *en sus propios discursos*. En otras palabras, los enunciados que se les imputan (recuérdese que en el texto dramático reproduce el esquema de la *doble enunciación*) son los encargados de exponerlos como individuos poco inteligentes, torpes, desequilibrados y con una conducta extravagante y, en algunos casos, moralmente cuestionable. En efecto, una serie de contradicciones entre lo que ellos son, hacen, saben, dicen y sienten vuelve evidente que, quien los introduce, aparece burlándose de ellos.

Finalmente, en cuanto a la perspectiva de trabajo, se adoptará como marco teórico el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa (Caldiz, 2019; García Negroni, 2016a; 2016b; 2018a; 2018b; 2019; García Negroni y Libenson, 2018; 2019), teoría no referencialista ni veritativista de la significación ni unicista del sujeto. En última instancia, se espera, con un estudio de estas características, realizar un aporte a la descripción de los procedimientos cómicos, en particular, desde una perspectiva enunciativa.

HUMOR NEGRO EN EL TEATRO ARGENTINO. GRISELDA GAMBARO

LORENZO, Alicia

UNPSJB

alicia.lorenzo.portela@gmail.com

VIVIANCO, María Victoria

UNPSJB

victoria.vivanco@gmail.com

Hemos seleccionado tres obras dramáticas de Griselda Gambaro para manifestar de qué manera el humor negro pone en evidencia las debilidades e incongruencias de diversas estructuras de poder.

Griselda Gambaro afirma: “Sólo el humor permite escribir o ser espectador de semejantes crueldades. De otra manera, resulta insoportable”. La dramaturga argentina reconoce que el peso de la angustia y del sufrimiento junto con la risa son muy fuertes en su producción y esto ha provocado, muchas veces, el rechazo del público. Tal es lo que ocurrió con *El desatino* (1965), donde el humor negro se afirma como un procedimiento que inaugura una dramaturgia absurdo-grotesca. El sinsentido se establece a partir de la situación vivida por el protagonista: un hombre aherrojado, figura que puede funcionar como metáfora de quien se encuentra prisionero de su debilidad y es incapaz de reconocerse a sí mismo; su liberación y muerte, en el final, en la algarabía de una fiesta, es ignorada y, lo que es peor, asumida por la madre.

El humor negro se revela a partir de ciertas antinomias (vejez vs. juventud, pulcritud vs. suciedad, realidad vs. fantasía) y, por otro, con el tratamiento del grotesco del cual Kaiser-Lenoir, afirma: “Los personajes se convierten en grotescos por el choque entre su

interioridad sensible y la realidad externa que los deshumaniza...”. Las mujeres de esta pieza (en realidad, una duplicación o superposición madre/esposa) responden a esta categoría, pues ponen en evidencia ciertas imágenes degradadas de la realidad. La deshumanización de esta madre se proyecta en una variedad de formas apoyadas en el humor que colindan con la falta de solidaridad, el desprecio y la insensibilidad, como se ve en el desenlace. En Luis, el falso amigo, se produce una “discordancia grotesca” que deriva hacia lo siniestro; en realidad, es un represor disfrazado (antecedente de varios personajes gambarianos).

Según Dubatti, cada época le asigna un nuevo sentido al tema de la familia disfuncional; hoy, en tiempos pandémicos, *El desatino* y a más de cincuenta años de su estreno, puede leerse e iluminarnos sobre los comportamientos anómalos de una estructura y proyectarse hacia toda una clase social. El humor, entonces, es un resorte que activa mecanismos que ponen en evidencia la existencia de diferentes niveles dentro del texto dramático: 1º el nivel familiar de perversas relaciones interparentales; 2º el nivel instituido dentro de un sistema de poder que instala a víctimas y victimarios y sus roles intercambiables; 3º el nivel representacional de una clase media argentina viciada por comportamientos que perduran a través de los tiempos: negacionismo, falta de empatía, violencia física y discursiva, doble moral.

Información para extranjeros (1973) es una pieza dramática compuesta por veinte escenas que nunca fue estrenada en Argentina; aludiendo a su título y al problema de lo representable en la representación, paradójicamente, y más de veinte años después, la puesta se lleva a escena fuera del país, en la ciudad de México.

Cinco notas extraídas de crónicas periodísticas de la época refieren diversos hechos de violencia y, como si se tratara de una puesta en abismo, cada una de estas son parodiadas a través del grotesco, de los juegos de palabras, de una visualización carnavalesca de personajes que transitan por el horror y de la construcción de un humor lacerante que

permiten visibilizarla. A través de la utilización de recursos como la repetición de diversas expresiones poéticas, de situaciones macabras y burlescamente oscuras o del juego permanente con el rol de los personajes, se crean nodos de contacto que permiten un intercambio liminal entre el contexto de los actores y el de los espectadores. Tal es el caso del guía personaje, en quien el absurdo discursivo junto a un dislocamiento visual, ponen en funcionamiento lo dramático permitiendo a la ficción hablar en nombre de lo real.

Precisamente, la escena cuarta representa una situación de sometimiento psicológico y tortura física que nos remite a las instancias del “Experimento de Milgram”. La mostración de lo macabro y de lo cruel se hace posible a través de una justa proporción de elementos funambulescos y absurdos que se distribuyen en el discurso, en la atmósfera sonoro-musical y en la estética del cuadro al que asistimos. De esta manera, la presencia del humor negro y de lo extravagante metaforizan las facetas de una violencia política sin medida y permiten exhibir los distintos rostros de un poder omnímodo:

Desgraciadamente, este primer primer maestro que continuó los castigos hasta los cuatrocientos cincuenta voltios que determina la muerte no constituyó una excepción. El ochenta y cinco por ciento de los maestros procedió de la misma forma. El mismo test se realizó en 1960 en los Estados Unidos. ¿Los resultados?: sesenta y seis por ciento. Obedecían reglas y no eran responsables. Curioso, ¿no? ¿Asombrados? (IPE: 196).

En este sentido, el drama gambariano puede considerarse como una suerte de crónica cuyas partes dislocadas abren perspectivas múltiples a través de un humor que roza las zonas del miedo y de la represión generando en el espectador, paradójicamente, el horror y la risa.

Real envido (1980) es un gran juego de humor negro que se sugiere desde el propio título y en el que encontramos los elementos propios del relato tradicional: reyes, princesas, pajes, caballeros, todo recuperado desde una perspectiva paródica que se canaliza a través de una representación y transferencia de roles.

La visión verbal del drama desestabiliza el discurso construido sobre la irracionalidad y, a través de un registro del absurdo, se devela la sinrazón del poder representado. La clave humorística de esta pieza reside, por un lado, en la esperpentización de personajes y ámbitos y, por otro, en la manipulación lingüística. La primera modifica la realidad degradándola, a través del grotesco y, para ello, se vale de ciertas operaciones como la desjerarquización, la idiotización y la cosificación.

Por otra parte, el lenguaje se disloca, se altera, se contamina, es melodía, música desafinada, poesía boba, disparate léxico. La manipulación lingüística es la base del humor negro que revela la miserabilidad de un poder que, aún decadente, ejerce su dominio sobre cuerpos y mentes. Precisamente, en la colisión entre ese clima lúdico pleno de perversiones y equívocos verbales, de textualidades sonoras diversas y la ominosa realidad reside su esencia.

En estas tres obras, se observa una estética de la crueldad que, a través de la esperpentización, del grotesco, de la parodia y de diversos juegos con el lenguaje expone los signos ambivalentes de diversas estructuras de poder del patriarcado occidental.

14:40 A 15:50 hs.

MESA 3: TEORÍAS DEL HUMOR Y LO CÓMICO

MODERADOR: TOMÁS VÁRNAGY

LA RISA Y EL CUERPO. UN ANÁLISIS EXISTENCIALISTA DE LA NOCIÓN DE LO RIDÍCULO

MILICICH, Federico Guillermo
Universidad de Buenos Aires
federico.milicich@gmail.com

En *La risa* (1889), el escritor y filósofo francés Henri Bergson se embarca en una investigación acerca de los fundamentos de lo risible, o, como narra el subtítulo de su obra, acerca del “significado de lo cómico”. Allí figura como tesis central que la risa surge ante la presencia del automatismo o lo mecánico instalándose en la vida e imitándola. Dirigida a las personas específicamente, podemos decir que lo cómico es ese aspecto de la persona que la hace semejarse a una *cosa*.

Por su parte, Jean-Paul Sartre, filósofo también francés y ávido lector de Bergson, incluye en una de sus obras centrales, *El ser y la nada* (1943), un análisis fenomenológico existencialista del ser-para-otro, en el cual se establecen sus principales tesis en torno a la relación entre la conciencia y su cuerpo, el mundo y los otros. En este abordaje de la alteridad, Sartre visita en unos pocos pasajes algunas consideraciones acerca de la *obscenidad*, en tanto surgimiento repentino de la inercia de la carne sobre el fondo de la subjetividad, una inercia *injustificable* por la situación que surge en torno a una conciencia. En dichos pasajes, el nombre de Bergson es mencionado y resuena allí una tesis similar: en las personas, lo obsceno se presenta como ese aspecto del sujeto que escapa a su espontaneidad y que se le resiste, aquel elemento que sobresale como vestigio patente de su carácter de *cosa*.

Si bien en uno el objetivo es hallar el fundamento de lo cómico y en otro lo es describir un modo de vinculación entre los seres humanos, tanto en Bergson como en Sartre pareciera encontrarse un factor común en la vinculación de la facticidad humana más expresa, su materialidad, con el objeto de la risa y la burla. Ya desde sus orígenes vitalistas

bergsonianos, la tesis de la imitación de la vida por parte de lo mecánico da cuenta de un *ethos* particular en el cual el sujeto en el que se expresan las notas propias de la *cosa* cae en la categoría de *ridículo*. Estas particularidades de la materialidad de la vida, la carne (a saber, su inercia, su gravedad, su torpeza, su *ridiculez*), cobrarán en los desarrollos existencialistas sartreanos un cariz particularmente relevante en el establecimiento del vínculo *sádico* con el Otro. Así, lo que en el inicio era motivo de risa y alegría ahora es medio de dominación del individuo.

Más allá de establecer un recorrido teórico de la idea de lo ridículo en estos autores para comprender de qué manera la risa puede tornarse en vehículo del doblegamiento del prójimo, el presente análisis pretende dilucidar y destacar en los desarrollos bergsonianos y sartreanos sobre lo cómico una concepción que podemos caracterizar de *fundante* del *ethos* occidental moderno y que, consideramos, se presenta como su precepto cardinal: la preeminencia del pensamiento por sobre la materia, de la mente sobre el cuerpo. Una reflexión en torno a esta tesis nuclear, creemos, nos ayudará a comprender no sólo la risa que nos genera la torpeza de los individuos o la eficacia de la humillación física en las prácticas de sadismo, sino también nuestra creciente obsesión por la estética y la magrez de nuestros cuerpos hasta el punto de la modificación quirúrgica.

DEL SENTIDO RISIBLE DE LA VIDA

SUÁREZ, Bernardo

Universidad de Buenos Aires

bersuarez@yahoo.com.ar

En un trabajo anterior (Suárez, 2021) dábamos cuenta, a partir del recorrido propuesto por Mijaíl Bajtín (1987), del pasaje que se produce entre la Edad Media y el Renacimiento a la Modernidad, de las formas vinculadas con lo cómico a otras que según el autor se acercan a la sátira, la ironía y la burla. Este pasaje o deriva tiene una relación directa con los cambios que se producen en esos contextos. Si bien el autor da cuenta de esa transformación, aclara

que se trata de un proceso complejo y que ambas formas estuvieron y están presentes en períodos anteriores como en el estudiado. En el trabajo anterior que hacíamos referencia al comienzo, utilizamos para identificar a esas dos configuraciones, el concepto de “dispositivo”, siguiendo el sentido que a ese término le otorgan autores como Foucault (1976) o Deleuze (1987). El tránsito a la Modernidad, en efecto, trajo aparejado grandes cambios políticos, sociales y culturales. Algunos de ellos se vieron expresados en las distintas manifestaciones artísticas. En el campo particular de las formas de lo risible, observamos el desarrollo de un tipo humorístico que se sustenta en la reflexión y representa al imaginario construido a partir de las experiencias que atraviesa la subjetividad por el sin sentido, la guerra, la soledad, y las formas de pensar cercanas a lo que luego será desarrollado como tópicos en la rama de la filosofía llamada Existencialismo (Sartre, 2007). Este tipo humorístico se aleja considerablemente de las expresiones de lo risible más cercanas al campo de lo cómico, apela a la reflexión, para realizar fuertes críticas y hasta busca también despertar la complicidad reflexiva de su enunciatario. Si bien puede recurrir en algunas ocasiones a lo cómico, suele acercarse a la ironía y al grotesco. Su expresión discursiva da cuenta entonces de la producción y circulación de un determinado sentido (Verón, 2004) que reenvía a cuestiones vinculadas con la existencia y a una modalidad particularmente “cínica”; entendemos aquí “cínico” a las formas de pensamiento desarrolladas por la escuela filosófica que surge en el siglo V a.C. en Grecia y que tiene como uno de sus máximos exponentes a Diógenes de Sinope. A partir de observaciones a algunos autores que reflexionaron y produjeron teoría sobre el humor a inicios del siglo XX, reflexionamos sobre la constitución en tanto dispositivo de esta forma de lo risible. En esta oportunidad nos detenemos tanto en la obra teórica como en algunas producciones del escritor y ensayista italiano Luigi Pirandello (1867-1936), para dar cuenta de algunas líneas que continúan esta forma humorística. Puntualmente, nos focalizamos en *El humorismo* (1908), en la definición que brinda y en la particularidad del tratamiento que presenta sobre tres cuestiones: el sentimiento (la compasión), el distanciamiento y los contrarios. Creemos que un despliegue descriptivo de las concepciones pirandellianas sobre el humor puede servir como herramienta que permita dar cuenta de la forma que adquiere este tipo de lo risible en décadas siguientes. Como corpus de análisis tomamos algunas comedias del autor que se

inscriben en lo que se conoció como “Teatro del grotesco”, especialmente su obra más representativa: *Seis personajes en busca de un autor* (1921). El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto UBACYT “Imaginarios y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”, que dirige la Dra. María Natacha Koss, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

MUTE. EL CONTEXTO COMO FACTOR DETERMINANTE DE LA EXPERIENCIA DEL PÚBLICO (EN EL HUMOR Y EN EL ARTE)

ARAS, Joaquín

IAE UBA/ UCA

joaquin.aras@gmail.com

A partir de la experiencia del espectador, es posible establecer dos dimensiones en la afectación del contexto a la comprensión de un fenómeno como un “hecho cómico” o como un “hecho artístico”. Para ello, propongo analizar dos casos que permitirán aislar los factores que deslizan el evento hacia alguna de las dos vertientes mencionadas.

Los ejemplos son «La fuente» de Marcel Duchamp (obra presentada por primera vez en 1917) y la muerte en escena del comediante Tommy Cooper en su presentación del 15 de abril de 1984 en Her Majesty’s Theater (Londres). En el primer ejemplo, un gesto humorístico y rebelde -¿inicialmente rechazado?- se convierte en una de las obras artísticas más

importantes y transgresoras del siglo XX gracias al contexto en el que fue exhibido. En el segundo, un suceso trágico -el fallecimiento del artista- es percibido por el público como una parte integrante del *show* que el cómico estaba desarrollando y termina generando risas.

En ambos casos, la reversión de la lectura de la situación por parte de los espectadores, transita desde lo humorístico a lo artístico y viceversa, o desde lo cómico a lo serio y desde lo serio a lo cómico. Ahora bien, ¿cómo se produce esa transición? ¿cuáles son las condiciones para que una obra de arte sea legitimada? ¿qué conduce a alguien a reírse de la muerte de otro?

En ambos ejemplos hay una irrupción del mundo real en el contexto artístico, y una transformación de esa realidad a los códigos propios de la ficción artística. El *ready-made* de Duchamp consiste en presentar un mingitorio en una exhibición de arte. El objeto, firmado con un pseudónimo representa un gesto transgresor y burlón. Es precisamente el carácter sorpresivo de su gesto el que podría manifestar una intención cómica. La incongruencia de observar un artefacto sanitario despojado de su función en un pedestal en el museo, podría provocar la risa desacostumbrada de los especialistas y del público general. Sin embargo, una segunda capa de lectura detrás del gesto burlón obliga a preguntarse seriamente sobre los límites del arte. Duchamp logra realizar un chiste irreverente, y al mismo tiempo, una pieza artística genuinamente relevante, que cuestiona al sistema del arte. El humor aparece, así, como una estrategia para develar las complejidades de la realidad. Es el contexto de su exhibición, el «contexto artístico», el que convierte al chiste en pieza artística. Según el concepto de «cubo blanco» desarrollada por Brian O'Doherty, podría decirse que el espacio de arte es como una bóveda cerrada donde no ingresa lo real y, si lo hace, pierde su condición. Esta conversión de la obra se da en el espectador -más allá de las intenciones del autor-, porque es el público quien recibe a la obra en su contexto. Los asistentes concurren a la exhibición con la expectativa de encontrarse con obras de arte y, todo lo que se despliegue allí, se convertirá en obra, incluso un chiste.

Lo mismo sucede cuando el público se predispone a la risa en un espectáculo humorístico. El pacto entre artista y público, que podría resumirse en la «suspensión de la incredulidad» en el ámbito de la *performance*, es la clave para analizar lo sucedido durante la última presentación de Tommy Cooper. El comediante e ilusionista británico era conocido por basar sus actos en trucos de magia fallidos que generaban gran complicidad con la audiencia.

En su presentación de 1984 en Her Majesty's Theater (televisada en vivo para todo el Reino Unido), Cooper sufrió un colapso cardíaco mientras aún se encontraba en escena. El público, acostumbrado a que el comediante improvisara *gags* inesperados durante sus *shows*, leyó su caída como parte del espectáculo y estalló en risa. Con el correr de los minutos, la gente se fue dando cuenta de que lo que parecía un chiste se trataba de una tragedia. Así, el marco humorístico sentó las bases para que se active la risa. La *performance* deja de ser actuación, pero el contexto, por unos instantes no cambia, porque lo que determina a la experiencia es la sensación cómica. Hay un desfase temporal entre el contexto humorístico y la trágica realidad, un tiempo necesario para generar un reencuadre para interpretar el acontecimiento.

En la experiencia del espectador se enfrentan expectativa y realidad, lo que puede llevar a una decodificación sesgada de los mensajes. Cuando se expulsa lo real de un determinado contexto, su irrupción no puede hacer otra cosa que develar los hilos de la construcción ficcional: se rompe el hechizo. Si la experiencia del público está condicionada por las intenciones de los autores y resignificada por el contexto en que se presentan, ¿podría decirse que se trata de una experiencia condicionada? ¿Hasta dónde la reacción del público depende de factores extra-subjetivos? ¿Cómo transforman las interferencias en el contexto de interpretación al mismo mensaje-obra? En suma, ¿es, acaso, la experiencia estética pura construcción?

Bajo la influencia del contexto, el público se convierte en «expectador» y la experiencia se transforma en «expectación»; será un espectador cuya expectativa está condicionada por los marcos de interpretación destinados a comprender el contexto del acontecimiento. Entonces, ¿hará falta intención en una broma? Concentrándonos en el estudio de los públicos –desviando la mirada del estudio de los autores y su poder de influenciar en cómo el público interpreta el mensaje– no es relevante si la intención de Duchamp fue realizar una burla, una obra de arte o una crítica; la clave radica en determinar cómo el público lee el acontecimiento en ese contexto determinado. Tommy Cooper, sin quererlo, falla su último

truco cuando se desploma en el escenario, y ese último fracaso se convierte en su máximo triunfo: lograr hacer reír al público, aún después de morir.

Si pensamos la experiencia desde su recepción, podríamos decir que el contexto y el encuadre son factores condicionantes en el arte y el humor (y la risa), incluso más que la intención del autor. Pero, para avanzar en este terreno, habría que desarrollar una verdadera fenomenología de la teoría del encuadre.

LA *ILLUSIO* Y LA RISA EN LA FILOSOFÍA. REFLEXIONES EN TORNO AL HUMOR COMO METODOLOGÍA FILOSÓFICA

GARMENDIA, Santiago

Universidad Nacional de Tucumán
santiagogarmendia@hotmail.com

DÍAZ, Sebastián

Universidad Nacional de Tucumán
sebastiandiazfi@gmail.com

En este trabajo pretendemos explorar la idea wittgensteiniana del humor como parte de una metodología filosófica. Se avanza sobre la idea de que el humor configura una herramienta para dislocar el discurso apodíctico de la filosofía, al “profeta filósofo”. Utilizaremos un marco sociológico, la teoría del *Habitus* de Pierre Bourdieu, particularmente del término *Illusio* que vincula: las creencias de los jugadores, la eficacia y legitimidad del campo.

Lo que da risa en un chiste filosófico -que cuestiona un enunciado metafísico- es que el filósofo en cuestión sufre de una tensión que Bourdieu va a llamar profetismo sacerdotal, tratando de unir dos modos de acción incongruentes: ser originales, seductores, al tiempo que académicos; tener un curriculum. Bourdieu, en una conocida discusión con Bouveresse, señala lo siguiente:

La sociología de la profesión filosófica da instrumentos para radicalizar una ambición propiamente filosófica que se encontraría en tradiciones muy diferentes, de Descartes a Wittgenstein: la ambición de la filosofía de disipar ilusiones. Y, en el caso de Wittgenstein, de ilusiones sobre la filosofía que la filosofía contribuye a producir.

Y en otra instancia lo dice con más elocuencia, como un consejo para los sociólogos:

Me parece que hay que adquirir y es posible hacerlo si uno se da el proyecto, el mínimo de cultura filosófica que hay que tener para protegerse contra las imposiciones filosóficas. Es como el judo. Hay que saber lo suficiente para destruir a un gordo que viene a destrozarte la cabeza con tres conceptos de porquería.

Ese judo del que habla, o por lo menos una de las maniobras contra la filosofía que se valen de su propia fuerza, es, conjeturamos, la broma, el humor, el chiste. El humor induce a la explicitación de la historicidad del campo y de la fuente de autoridad de la filosofía, a la explicitación de una cosmovisión y una fe. Dichos elementos conspiran contra la imagen del filósofo profeta. Por esto es por lo que H. Bergson confundió, en el fondo, automatismo con Habitus.

La eficacia de la filosofía se funda en el modelo profético, en la *illusio* de la palabra verdadera, única. Esta es la razón por la cual es tan difícil poner en juego una *illusio* tan poderosa como <la palabra original>. Es como un poder que trastorna y se irradia hacia otros campos e instituciones del personaje. Lejos de ser transparente, para exponerla necesitamos alguna forma de interrupción, y así es que -con Wittgenstein- sostenemos que el chiste, o más general, el humor, son una posibilidad crítica en este sentido.

El humor funciona como una negación (recordemos que uno de los atributos que se vinculan al humor es la contradicción) y, cuando es bueno, constituye una actitud frente al todo. Dicha potencia para irrumpir propone una distancia de esa lógica de profeta-sacerdote que

a la larga desarrolla la pregunta por la lógica propia, del campo propio (pensemos que en alemán *komisch* es también extraño además de cómico como así también el origen griego de comedia, vinculado al *komos*, es decir el canto enardecido de los dionisiacos que irrumpen en el templo de Apolo).

Lo contrario de la broma, del humor, de la risa, no es pues la seriedad, ni el llanto ni la literalidad, sino otra risa, una que se perfila como una burla que queda en la mitad del camino, que sólo se extraña de los demás, como el antropólogo inocente de Barley, que al leerlo uno se ríe de su estupidez, de su falsa ilusión de superioridad. Algo similar ocurre con la pretensión de superioridad de Frazer en su clásico *La rama dorada*. Lo contrario a la risa resulta entonces una risa que se burla pero que es incapaz de entender que bajo sus pies no hay esquivo, sino el mismo barro. Lo mismo aplica a la filosofía: lo contrario a tener una filosofía no es no tener ninguna, sino tener una mala filosofía, que no puede ser puesta sobre la mesa.

REFLEXIONES SOBRE LA PARRESÍA E IRONÍA EN UN CONTEXTO CÓMICO-HUMORÍSTICO

SANTOS LARA, Karina

Fundación JAÜJA Centro de Estudios Humorísticos

Universidad Austral de Chile

karina.santos@ufrontera.cl

El lenguaje del humor tiene su propia retórica que, de alguna manera, viene a ser la descomposición, la deconstrucción de las normas establecidas o como dice el analista de discurso Patrick Charaudeau el humor viene a jugar con las posibilidades del lenguaje para cuestionar la normalidad del mundo (Charaudeau, 2011); es un escenario lúdico tanto para las dimensiones semánticas como discursivas en cuanto a la multiplicidad de formas que adquieren según los contextos teóricos y de enunciación.

El problema central que impulsa la realización de este trabajo, tiene como objetivo reflexionar en torno a la *parresía* en los discursos cómico-humorísticos haciendo una comparación con los discursos irónicos. Uno de los estudios destacados sobre la *parresía* es el de Michel Foucault quien en su obra *Discurso y verdad en la antigua Grecia* (2004) explica el significado, las expresiones de *parresía* (franqueza, verdad, peligro, crítica y deber), y la manera en cómo se relaciona con los discursos políticos (y éticos). Por otra parte, Peter Sloterdijk en su libro *Crítica de la razón cínica* (1983) aborda la *parresía* como un modo de vida expresada en la figura de Diógenes en la antigua Grecia, aquí deja de ser retórica y se convierte en un modo de vida *parresiástico* (la acción de la verdad). En cuanto a la ironía, Gómez (en el *Diccionario crítico del humor* de Ana Flores) la aborda desde dos perspectivas: como figura y la relación que existiría entre “contrariedad o antinomia” y, por otra parte, como una operación discursiva de contrasentido. Los trabajos en torno a la ironía han sido numerosos y diversos. Uno de los más antiguos, es la conocida ironía socrática en la cual el filósofo simulaba no saber para develar en su interlocutor lo que se jactaba saber.

Actualmente, encontramos la propuesta del lingüista Patrick Charaudeau (2011) quien la aborda en el discurso que contiene el pensamiento y el habla.

Ahora bien, en un contexto cómico-humorístico, podemos observar que ambos discursos están dando cuenta de dos expresiones de las “verdades”: las ocultas (para el caso de la ironía) o las explícitas (para el caso de la *parresía*). La *parresía* está presente en las rutinas de los comediantes, en especial, las que son en vivo. Muchos de ellos relatan historias reales de sus vidas (o de otros) y, a través de ellas, invitan a sus públicos a identificarse con esas historias, pensamientos y emociones, apelan entonces a una verdad común, a una experiencia colectiva. La agudeza del comediante es tal que observan y relatan situaciones que son “tal cual” se viven en la realidad, no se pretende más que decir esas verdades con las mismas verdades. Por ejemplo: hay un comediante chileno que tiene una sección de su rutina donde habla de movilizarse en la locomoción pública de Santiago y comienza cada uno de sus chistes diciendo “a quién no le ha pasado...” y continúa relatando situaciones que identifican a su público. Por otra parte, la *ironía* es usada para decir esas mismas

verdades, pero desde mentiras construidas para graficar lo opuesto de lo que se pretende decir.

Para graficar esta reflexión desde una perspectiva teórica se presentará un cuadro de “transformación cómica” donde se observarán los dos discursos antagónicos a través sus expresiones contrarias: la verdad (parresía) y la mentira (ironía). Este diagrama se basa en el cuadro semántico greimasiano en el que se explicita un recorrido de relaciones binarias que se relacionan con los subcontrarios de su mismo eje (Greimas, 1976).

15:50 A 16:45 hs.

RECESO

16:45 A 17:25 hs.

MESA 4: HUMOR Y EDUCACIÓN

MODERADORA: KARINA SANTOS LARA

TALLER DE HISTORIETAS Y HUMOR GRÁFICO COMO HERRAMIENTAS DEL AULA: HUMOR ALEGRE NO TAN ILUSTRADO

BOLZÁN, Gustavo

Universidad Autónoma de Entre Ríos

tavobolzan333@gmail.com

JAIMOVICH, Ricardo

ridajaim@hotmail.com / riamuy@gmail.com

Este proyecto tiene su origen en que ambos profesores de este taller, desde hace un tiempo, trabajamos en distintos ámbitos con la propuesta del taller de historietas, en la facultad con el taller para adultos de la escuela de artes visuales, en los barrios juntos con organizaciones sociales, en ferias, en jornadas de cultura organizados por la Secretaria de Cultura de la provincia, y ante la gran demanda que veíamos y la aceptación por parte de los niños y

jóvenes, es que decidimos adoptar el formato de capacitación para docentes de escuelas primarias y secundarias, es decir para que el docente se apropie de esta herramienta y así poder enseñar la historia de la historieta argentina, sus personajes, dibujantes y guionistas, como así también técnicas para aplicar en el armado de guiones y personajes. Con el apoyo de SADOP Seccional Entre Ríos logramos la aprobación por parte del CGE para que tenga puntaje docente y lo pudimos difundir por varias escuelas de distintas localidades de nuestra provincia, donde acudieron docentes y estudiantes.

El taller para docentes consiste en dos partes: la primera más teórica donde realizamos una exposición de la historia de la historieta en nuestro país, donde ubicamos en contexto la aparición de los distintos personajes y revistas vinculadas a la historieta y humor gráfico. La segunda parte está vinculada al aprendizaje de técnicas para la generación de ideas (guión), elementos de la historieta y creación de personajes; como así también se trabajan los medios de publicación digitales y gráficos.

La invitación apunta a que los docentes habiliten en su trabajo áulico la historieta, viñetas de humor gráfico, como temática a trabajar con sus alumnos tanto por el contenido socio histórico como el literario, el taller está dirigido a docentes de todos los niveles de la enseñanza (Inicial, Primaria, Secundaria, Especial y Adultos) de toda la Provincia. Queremos sumar una herramienta para el trabajo docente que impulse la reflexión en el aula y que se trabaje de forma práctica en conjunto con otras áreas (artes visuales por ej.), incorporar nuevas técnicas para el aula nos parece importante como recurso a la hora de enseñar, que los alumnos y alumnas aprendan con la historieta nos hace pensar que no existe una sola forma de enseñar, que el trabajo en el aula no es solo aquel que aprendemos en el paso por el magisterio, Laura Duchastky dice "...aprender a ser maestros no empieza en la etapa de formación. Vamos aprendiendo a aprender desde que nacemos. Vamos conformando lo que la psicóloga social argentina Ana Quiroga llama "matrices de aprendizaje", estilos, modos de relacionarnos con los otros y las cosas. Lo interesante es poder pensar sobre ellas para poder fortalecerlas o cambiarlas. Queramos o no, las matrices operan en nosotros y conscientes las hagamos, mejor podremos decidir cómo queremos enseñar..." (Duschattzky, L.; 2019). Es decir, nos vamos conformando en nuestro trabajo diario y en ese recorrido en

las aulas que hacemos nos damos cuenta que cuantos más recursos didácticos tengamos para enseñar nos hace mejores docentes capaces de afrontar el trabajo áulico de manera diversa y creativa.

EL HUMOR EN LA ESCUELA: PROCESOS DE CANONIZACIÓN DE UN GÉNERO “MENOR” EN UNA ANTOLOGÍA ESCOLAR DE EDITORIAL COLIHUE

BASSO CANALE, Mariana

Universidad Nacional de Mar del Plata

bcmariana15@gmail.com

En el presente trabajo se abordará un material escolar que focaliza en un género en particular, el humor, tradición compleja, soslayada, problemática, que suele considerarse “menor”. Para tal fin, se seleccionó una antología escolar de la editorial Colihue, *Y usted, ¿de qué se ríe? (antología de textos con humor)* (1998), que reúne un conjunto heterogéneo de textos agrupados en un amplio concepto de humor. En este sentido, se dará cuenta de la importancia de la mediación editorial (Chartier 2000) y el papel que pueden asumir los sellos editoriales en los procesos de canonización de ciertos textos, especialmente en el ámbito escolar. Asimismo, para advertir cómo se construye un protocolo de lectura del humor, me detendré en los paratextos iniciales (título, introducción y contratapa), en parte del Póslogo y especialmente en las referencias a los dos poemas de la selección (“No comeré de la lechuga el verde pétalo” de Vinicius de Moraes, y “Necrológica” de María Elena Walsh), que forman parte de un género también considerado menor en lo escolar ante el predominio de la narrativa.

Las antologías escolares son dispositivos híbridos que oscilan entre la antología literaria y el manual o libro de texto, con el cual comparten la cualidad de presentar una lectura orientada, con actividades de relectura y producción. El objetivo del trabajo será pensar la “puesta en libro” (Chartier, 1993) y rastrear mediaciones editoriales que dejan marcas materiales, como sostiene Sapiro (2017), la recepción está mediatizada por las diferentes modalidades de publicación y difusión (paratextos, soporte y lugar y entorno en el soporte).

En este aspecto, los editores ocupan un lugar central en el proceso, debido a la inscripción de una obra en un catálogo, en una colección, en la redacción de la contracubierta y de las cubiertas iconográficas, y también en el trabajo posterior a la fabricación (folletos, sitio *web*, elección de un encargado de promoción, envío a la prensa, etc.) (Sapiro, 2017).

Siguiendo a Bombini (2017) en su artículo “Mediación editorial: una dimensión pendiente en las consideraciones sobre el canon literario escolar”, el estudio de la historia de la edición escolar es clave en la comprensión de los procesos de canonización y lectura escolar, los cuales son afectados de manera múltiple. En ellos juegan un rol fundamental las regulaciones que el propio mercado editorial impone en el horizonte de lo disponible. En este sentido, Bombini propone el estudio de esta suerte de “aparato interpretativo escolar” (Bombini, 2004), el cual “se configura a partir de tradiciones de producción curricular fuertemente ligadas a políticas educativas, lingüísticas y culturales” (2017, p. 23). De este modo, acordando con el especialista, desnaturalizar el corpus de lecturas posibles y el uso de los dispositivos paratextuales permitiría advertir concepciones de lectura que propician determinados modos de leer y que, finalmente, consolidan sentidos. Entonces, la importancia de este análisis reside en advertir cómo en una antología escolar configurada mediante diversas operaciones de mediación editorial, como la selección y el recorte de textos, “vehiculizan una historia literaria y trazan un recorrido de lecturas que definen una determinada concepción acerca del objeto ‘literatura’” (Tosi, 2021, p. 134).

En efecto, la antología de Colihue incluye un nutrido paratexto, con actividades de prelectura y post lectura en la que no solamente se reconoce al lector como estudiante que debe realizar consignas sino también como productor, con actividades de escritura de textos humorísticos a partir de la lectura (de allí el nombre que da título a la colección Leer y Crear). En esos umbrales del texto se vinculan múltiples miradas teóricas de diversas disciplinas que organizan la lectura de esta antología, en la que encontramos referencias al humor desde Aristóteles, al psicoanálisis con Freud (teoría de la descarga), a Bergson (teoría de la superioridad), alusiones encubiertas a Mijaíl Bajtín (risa liberadora y subversiva) y a otras teorías más contemporáneas, como U. Eco o Escarpit. Es decir, observamos una antología

de textos con humor con un recorte explícito de textos seleccionados y, por otro lado, una antología de teorías que se muestran a medias, con algunos autores referidos en forma explícita en la bibliografía, pero otros ni siquiera son nombrados en el texto. Asimismo, en ese camino de lectura se propone un modo de acceso a lo literario con diversas coordenadas teóricas que consolidan y canonizan el género humorístico en el ámbito escolar.

Desde esta mirada, el trabajo se organizará en una primera parte en la que me detendré en los paratextos iniciales en los que encontramos mediaciones editoriales que orientan la lectura. En ellas se detecta el interés por detenerse en qué efectos causa el humor, entendido como algo que no deja indiferente al receptor, como observamos desde el título *Y usted, ¿de qué se ríe?*, en el que leemos una primera interpelación al lector. Además, este es acompañado por el subtítulo “antología con humor”, ingreso que anticipa o justifica la selección de los textos y que es una orientación típica de lo escolar, que suele acompañar una lectura que tendrá probablemente cierta finalidad, como la clasificación o la búsqueda de recursos (anticipada también desde la contratapa). Esto se vincula con distintas miradas teóricas que organizan la lectura de esta antología, en las que nos detendremos en el desarrollo de la ponencia. En una segunda parte, se abordará el análisis del Póslogo en el que se enumeran en breves apartados más de veinte recursos y formas humorísticas. Por cuestiones de extensión, profundizaré en aquellos en los que se concentran referencias teóricas que intentan acercarse a una definición de humor, aunque como advertiremos en el análisis, se utilizan conceptos descontextualizados, en los que la precisión y el alcance de los mismos se vuelven difusos. Por último, como se indicó anteriormente, nos detendremos en las secciones del Póslogo que refieren a los dos únicos poemas de la selección, un género considerado “menor” frente a la predominancia de la narrativa en la escuela, por lo que es de interés rastrear la propuesta que realiza la antología en estos casos en particular para el análisis del humor en lo poético.

17:40 A 19:00 hs.

MESA 5: HUMOR EN CINE, TELEVISIÓN Y VIDEOJUEGOS

MODERADORA: MELISA REDONDO

PIERDO, LUEGO RÍO: SOBRE LA ENUNCIACIÓN HUMORÍSTICA EN EL VIDEOJUEGO

MATÉ, Diego

UNA

diegomateyo@gmail.com

En sus cincuenta años de vida mediática, el videojuego desarrolló todo tipo de formas de lo reidero. En el marco de diferentes géneros y apuestas estilísticos pueden rastrearse operaciones ligadas mayormente al humor físico, quiebres de la cuarta pared o estrategias de comicidad diegética. En muchos casos, se trata de apropiaciones de formas de lo reidero asociadas a la producción de otros medios y lenguajes como el cine, la televisión, la animación, la historieta o la literatura (Dormann, 2014). En esas cinco décadas, lo reidero vivió de manera dispersa sin consolidar un género videolúdico (Grönroos, 2013). En los últimos años, sin embargo, la estabilización de algunas tendencias sugiere el asentamiento de fórmulas reideras específicas.

Conviene no hablar de géneros todavía, aunque se trata de una oferta con cierto grado de regularidad. Algunas configuraciones estables incluyen la experimentación con mecánicas físicas (*ragdoll physics*), pseudosimuladores que funcionan en verdad dentro de las coordenadas de la sátira, o juegos de deducción social cuyas reglas habilitan la emergencia de situaciones reideras entre los jugadores (el fenómeno, entre otros, de *Among Us*).

Una línea de juegos en especial despliega operaciones relacionadas con el humor a partir del trabajo con los controles. Se trata de juegos que transcurren mayormente en espacios cotidianos en los que hay que cumplir tareas de todos los días, pero cuya ejecución requiere del manejo simultáneo de una cantidad abrumadora de variables que vuelven muy difícil o casi imposible la empresa. Siguiendo la tipología enunciativa de lo reidero que

propone Fraticelli (2019) partiendo de los textos de Freud, la escena comunicativa de estos juegos privilegia un despliegue humorístico. A diferencia del chiste, la burla o de lo cómico, el enunciador humorístico establece una distancia respecto de una situación penosa; ese alejamiento discursivo es el que habilita la risa. En los casos que nos interesan, lo humorístico mediatizado del videojuego aparece localizado en la complejización de la interacción, es decir, en el desarreglo de la relación entre controles y acciones.

Un caso destacado es *Octodad: The Dadliest Catch* (2014), en el que un pulpo oculta su identidad ante una familia humana mientras cumple con sus múltiples deberes paternales. El protagonista recibe encargos cotidianos de su esposa e hijos; para cumplirlos, hay que coordinar el movimiento de varios tentáculos a la vez, una tarea infructuosa que conduce al personaje a producir todo tipo de desmanes.

Muchos juegos trabajaron propuestas parecidas a la de *Octodad. Table Manners* (2020), por ejemplo, transcurre en una cita romántica en la que se debe agasajar a la otra persona pidiendo la comida, sirviendo bebidas y comidas, disponiendo condimentos o alcanzando cubiertos. A tales fines se dirige una mano cuyos movimiento, rotación y capacidad de agarre requieren de una coordinación y una precisión extraordinarios. Más temprano que tarde las torpezas se acumulan, la cena se arruina, los líquidos se derraman, los recipientes se rompen y las cosas se incendian. Nuestra cita, previsiblemente, termina mal.

La dificultad que estos juegos disponen alrededor de la interacción establece el fracaso como parte del horizonte de expectativas de la experiencia: no importan las destrezas desarrolladas, la velocidad de las acciones a ejecutar y su complejidad creciente terminan por sobrepasar al jugador más preparado. La enunciación humorística se levanta, entonces, sobre la inadecuación fundamental entre los objetivos a realizar y los medios disponibles. El error, que siempre llega, despliega lo reidero alrededor del propio fracaso.

En una buena parte de los géneros del videojuego, el fracaso es el insumo de un aprendizaje que permite el mejoramiento de habilidades (Maté, 2018). En estos juegos, en cambio, el perder no implica un aprendizaje *per se* sino la posibilidad de la risa respecto de la propia

inadecuación. *Octodad* o *Table Manners* recuperan y expanden, así, un repertorio de placeres asociados a la eficacia lúdica que exceden los de la victoria o el objetivo cumplido (Juul, 2013), y cuya condición de posibilidad es el fracaso más estrepitoso.

LA COMICIDAD COMO DESPROPORCIÓN ENTRE LA CAUSA Y EL EFECTO ANÁLISIS DE LAS FORMAS CÓMICAS EN LA CINEMATOGRAFÍA PRE-INSTITUCIONAL NORTEAMERICANA DE LA ETAPA SILENTE.

SAMAJA, Juan Alfonso

CEPRODIDE. FADU-UBA

IICCOD-FCC-UCES

juan.samaja@fadu.uba.ar

Desde 2010 he venido insistiendo en la necesidad de abordar la forma cómica a partir de una *inversión copernicana*, a saber: no atender exclusivamente al efecto que la forma cómica produce (la risa, en el marco de la transgresión cómica), sino, *inferir* de tales efectos obtenidos la causa que hace posible lo singular de la transgresión representada.

Ello nos ha llevado a priorizar la *función cualificatoria*, por entender que es en el contexto de dicha función narrativa donde se define el carácter del héroe en relación con las normas. El modo anómalo que el sujeto exhibe para resolver la prueba, o su directa omisión, dan lugar a un fenómeno realmente curioso y significativo: la ignorancia de la tradición y de las reglas. Esta condición epistemológica llevará al agente cómico a realizar la transgresión, pero de modo involuntario. Y será, precisamente, por desconocer dicha normatividad, que el héroe actuará en contra de la tradición, sin saberlo (Cfr. Samaja; 2021; 2016; 2015; 2013; 2012; y también: Samaja y Bardi; 2010).

Puesto que el cumplimiento normativo de esta función otorga la *legalidad al campo de acciones* de un sujeto, haciendo de éste un integrante genuino y *reconocido* de la comunidad, se deduce fácilmente que la transgresión de la prueba (por quedar aquella inconclusa, ser integralmente omitida, o realizarla *por fuera de los marcos tradicionales*

válidos) haría del sujeto un *infiltrado* en el mundo de la comunidad. Y como, además, la superación de la prueba conlleva la posesión reconocida de las reglas, la anomalía de la cualificación, habrá de revelarse en el diseño de unas acciones *no adecuadas al contexto*, y por lo tanto *inválidas formalmente*, al margen de su probable eficacia pragmática. De modo tal que toda intervención de ese agente constituirá irremediabilmente un *suceso* (una diferencia) respecto de lo normativo.

El conflicto con la validez de las acciones o las instrumentaciones de los objetos no sólo puede estar vinculado con la eficacia, es decir, con la ausencia de ciertos *finés* que no alcanzan a realizarse, sino con la *adecuación formal* de los *medios* empleados para conseguirlos. Por ejemplo, en *Work** (Chaplin; EE.UU: 1915) el personaje del ayudante no sólo realiza situaciones cómicas debidas a la escenificación de acciones *inadecuadas* que generan accidentes y eventos contrarios a lo que se representa como deseable, sino, que aparece además otro tipo de situación cómica, cuyo conflicto o *evento narratogénico* presenta unas especificidades propias. Es el caso de la escena del ayudante y la mucama; en esa escena, Charlie narra a la muchacha una historia trágica historia de vida, mientras se realiza a sí mismo una *manicura anómala* (se quita las cutículas de los dedos con la espátula de pintor, y luego se lima las uñas con una lima de carpintero dándose terminación con un papel de lija).

Según se desprende de la situación representada, resulta evidente que lo cómico no está asociado al resultado problemático obtenido (los *finés*) sino a los *medios* que se han considerado pertinentes. Frente a la necesidad de generar ciertos efectos, donde la comunidad sólo admitiría determinadas formas de causalidad, el agente cómico parece

desconocer tales restricciones del campo causal, poniendo en escena acciones, instrumentos, cuyo desempeño –en principio– no parecen contrarios a la adecuación material entre *medio* y *fin*, pero estarían generando, en cambio, una desviación en torno a la adecuación formal.

Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, menciona que la diferencia fundamental entre el pensamiento mágico y el pensamiento científico, no está, realmente, dado por la aceptación del principio de causalidad por parte de este último, mientras que estaría ausente en el primero, sino que, por el contrario, se trata de una restricción del empleo de dicho principio. En otras palabras: el pensamiento mágico propone relaciones causales que la ciencia jamás interpretaría como tales.

[...] ¿no será que el pensamiento mágico, esa “gigantesca variación sobre el tema del principio de causalidad (...) se distingue menos de la ciencia por la ignorancia o el desdén del determinismo, que por una exigencia de determinismo más imperiosa y más intransigente, y que la ciencia puede, a todo lo más, considerar irrazonable y precipitada? [...] Por tanto, entre magia y ciencia la primera diferencia sería, desde este punto de vista, que una postula un determinismo global e integral, en tanto que la otra opera, distinguiendo niveles, algunos de los cuales, solamente, admiten formas de determinismo que se consideran inaplicables a otros niveles. (Levi-Strauss, C; 1964: pp. 26-27)

De esto último se infiere que, para el pensamiento científico, la magia constituiría –según este concepto– una transgresión a las restricciones del campo causal; la magia propone más relaciones causales que aquellas que la ciencia reconoce.

Ahora bien, del ejemplo presentado sobre el corto de Chaplin, se desprende que el diseño de las acciones por parte de un sujeto cómico parece provocar, frente a los contextos de validez, un desajuste, una desproporción significativa entre la causa y el efecto (el accionar del agente provoca siempre de más o de menos). En la medida en que el imperio de los efectos instituidos (*finés*) se presenta como la dimensión de lo social, la acción (transgresiva) cómica necesariamente tiene que constituirse en el desvío, la inestabilidad de lo individual frente a lo social; donde predomina la lógica del efecto, termina la lógica de lo cómico, pues lo cómico parece expresarse en la ley de una causalidad abierta e indefinida.

El objetivo de esta ponencia será el de revisar los elementos de la transgresión cómica en cuanto a la adecuación formal de las acciones e instrumentalizaciones propuestas por el agente, a los efectos de explorar e indagar sobre el valor heurístico de la hipótesis en torno a la *asimetría* entre la causa y el efecto.

UTOPIA AUTORITÁRIA NO BRASIL. PERCEPÇÕES E RECEPÇÕES ACERCA DAS PERSONAGENS ODORICO PARAGUAÇU (PAULO GRACINDO EM O BEM AMADO, 1973) E SINHÔZINHO MALTA (LIMA DUARTE EM ROQUE SANTEIRO, 1985)

GODOI SEPÚLVEDA, Iza Debohra

Universidade Federal de Mato Grosso

izagsepulveda@gmail.com

Este trabalho tem por objetivo refletir sobre a representação das elites brasileiras construídas por Dias Gomes em suas produções teledramatúrgicas durante o período da Ditadura Civil Militar no Brasil na Rede Globo de Televisão. A construção de duas de suas personagens, Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) e Sinhôzinho Malta (Lima Duarte) nas telenovelas *O Bem Amado* (1973) e *Roque Santeiro* (1985) construíram um imaginário coletivo que será abordado por meio das obras e seu diálogo com outras fontes, como as revistas especializadas e memórias produzidas pelos artistas envolvidos no processo.

No caso de Paraguaçu, o livro de memórias organizado pelo filho do ator Paulo Gracindo, Paulo Gracindo Júnior, relata algumas situações onde o ator narrou a identificação de alguns políticos do interior do Brasil que se consideravam o Paraguaçu de suas cidades. A sátira da sociedade brasileira passa então a tergiversar com os tipos nacionais, se pensarmos Odorico, no referido livro acima, onde ele narra que seu pai (Paulo Gracindo), ao chegar em cidades do interior era recebido pelos prefeitos que se autointitulavam os “Odoricos” daqueles lugares. A personagem ainda hoje é reavivada para pensar alguns políticos da atualidade, além de gerar um modo próprio de falar que ficou marcado na sociedade brasileira

No caso de Sinhôzinho Malta, a construção da personagem em relatos tanto de Lima Duarte quanto de Aguinaldo Silva (co autor da novela Roque Santeiro), coadunam para podermos pensar a representação da figura de autoridade que vislumbram numa utopia autoritária a manutenção de uma certa ordem social. Em especial no caso da última personagem, a versão de Duarte apresenta o uso das pulseiras de ouro que sempre são balançadas pelo pulso acompanhando a frase célebre da personagem “Tô certo ou tô errado”. Duarte, diz que a fim de sanar também um problema técnico, pois os microfones ficavam no chão e captavam muitos ruídos, com isso, incorporou o ruído à composição da personagem. Aguinaldo Silva, por sua vez, diz ser uma alusão a uma censora da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) de Brasília, que sempre balançava também uma pulseira quando queria se impor. Muito além de querer conferir uma verdade sobre qual discurso é o verdadeiro, quer pensar-se sobre como ambas personagens foram constituídas pensando uma ideia de utopia autoritária, na qual Gomes apresenta uma leitura dos Brasis dos anos 1970 e 1980.

A trama central é ora burlesca, ora satírica. O núcleo principal é cômico. Por exemplo, em *O Bem Amado*, o protagonista, Odorico, é ridículo e ao mesmo tempo o contraste de sua personagem é satírico. Em Roque Santeiro, a mesma fórmula é alocada, Sinhôzinho Malta, de roupas exageradas, enfeites exagerados, e no contraste de sua personagem com a trama, torna-se satírica. O núcleo chamado melodramático pode ser pensado em ambas as novelas, por exemplo, a partir das filhas de Paraguaçu e Malta, respectivamente Telma e Tânia, têm suas histórias alicerçadas no conflito geracional, na parte desse núcleo chamado melodramático, trazem discussões importantes como a liberdade sexual, escolha de seus parceiros e conflito com as atitudes um tanto quanto questionáveis de seus pais.

A forma como as personagens aqui apresentadas compõem tipos sociais dialoga com o processo de modernização da televisão nos anos 1970, e conseqüentemente com a produção televisiva desses artistas que atuaram nas brechas para pensar uma leitura de Brasil que interagisse com a realidade e com alguma perspectiva de futuro. Não em vão as célebres frases de Odorico são “Deixemos de lado os teoremas e vamos aos prolegômenos”

e “Deixemos de lado os prtrasmente e vamos para os prafrentemente” ou de Malta com o já citado “Tô Certo ou tô errado?”, que em alguma medida, corroboram para uma ideia de coronelismo, de fusão entre o público e o privado, onde cada cidade, seja Asa Branca ou Sucupira (Cidades fictícias das telenovelas) têm seus “donos”, em maior ou menor medida, que buscam no interior do Brasil um tipo social muito específico.

Ao nos voltarmos para a produção teledramatúrgica de Dias Gomes, nos deparamos com obras que buscam no popular uma identidade nacional, que se confronta no campo dos costumes, com a lógica capitalista. Por isso Gomes traz a cena as religiões de matriz africana, os povos ribeirinhos, os trabalhadores da terra, que, associados em suas obras aos jornalistas, cientistas e artistas, tentam ao menos colocar em cheque (no caso das duas obras abordadas – *O Bem Amado*, 1973 e *Roque Santeiro*, 1985), a personificação das elites brasileiras, representadas nas obras respectivamente por Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) e Sinhôzinho Malta (Lima Duarte).

A partir da sátira, ambas personagens permaneceram no imaginário da população e são ainda hoje, temas de artigos em revistas e matérias especiais, como o jornal O Globo e o Canal Viva (Ambos com ligação direta com a Rede Globo de Televisão). No caso do Canal Viva, foram lançados episódios das grandes vilãs, atores e casais (Vilãs que amamos, Atores que amamos e Casais que amamos). No caso específico de *O Bem Amado*, a trama ganhou continuidade nos 1980 por meio da minissérie que empreendia as novas aventuras de Odorico, e transformou-se em filme em 2010.

HUMOR E INFORMACIÓN EN TELEVISIÓN. CASOS DE ÉXITO EN ESPAÑA EL ESTUDIO TELEVISIVO EN UNA TESIS DOCTORAL

GASCÓN VERA, Patricia

Universidad de Zaragoza

patriciagascon@unizar.es

Mi proyecto se vincula al campo de la información de humor en televisión, estructuras y fórmulas de éxito en España. Una investigación doctoral que estoy elaborando en la Universidad de Zaragoza (España) y que se enmarca en las Ciencias Sociales, las Ciencias de la Comunicación y los *Television Studies*.

Un proyecto de investigación de aplicación práctica, puesto que gracias a este avance académico se pueden conocer las fórmulas televisivas acordes con el éxito y demostrar científicamente cómo formatos españoles como *El Hormiguero* y *El Intermedio* continúan cumpliendo décadas en antena y siguen entreteniéndolo cada día a millones de telespectadores.

Por lo tanto, el objetivo de la ponencia es compartir, en estas jornadas temáticas adscritas al humor y, sobre todo, desde el eje de historia del humor, la metodología y el trabajo desarrollado desde esta tesis, todavía inédita, así como compartir los primeros avances. Un proyecto donde se estudia la historia del humor televisivo español desde 1990 hasta la actualidad, gracias a una visión panorámica.

Para conocer los antecedentes audiovisuales, se analiza el humor gráfico (Llera, 2003; Conde, 2018, 2005; Ferré y Ferrer, 2013), a modo de retrospectiva hasta la actualidad de la prensa satírica (Gascón-Vera, 2020). Completado, asimismo, con las notas históricas características del humor en la radio (Gordillo, 2010; Meléndez-Malavé, 2005).

Todo ya que “el humor se ha convertido en objeto de estudio historiográfico ambicioso”, considera Martínez (2015, p. 16), idea que argumenta nuestro propósito de cómo este recurso comunicativo permite comprender la evolución y los diferentes tiempos históricos, quién ríe y de qué, y en nuestro prisma, la televisión española. Para lo cual se parte de estudios como el de Martín y Berrocal (2017), Salgado (2010), Méndez (2004) o Valhondo (2010).

Asimismo, se comparte cómo los estudios sobre historia del humor en los medios de comunicación están tomando una senda prolífica en la Academia. Y es que, como punto a favor, “La caja tonta” o, mejor dicho, televisión multimediatca (Gascón-Vera, 2021) nos acompaña más de dos horas diarias de media y existen formatos que nos informan y nos entretienen a la vez.

Unos proyectos creativos audiovisuales que ayudan a comprender la realidad. Así esta tesis que se presenta no es solo televisión, es historia, es el reflejo de nuestra sociedad desde esta tipología propia, iniciada por Acevedo (1971) y reformulada desde este proyecto, gracias al término periodismo de humor (Gascón-Vera, 2016) que subraya sus labores periodísticas, al igual que otros avances previos como la risa periodística (Bordería et al., 2010)

Para realizar el análisis de investigación se utilizan cinco elementos: el contenido, la realización técnica, la opinión de la audiencia, premios y críticas y contextos. Conseguidos gracias al estudio de los criterios creados por Ojer (2008), probados en aportaciones previas (Gascón-Vera, 2016) y al mismo tiempo que otras ideas como las del éxito o fracaso de los programas de televisión de Silva i Alcalde (2010), García-Matilla y Arnanz (2011) y Béjar y Pérez (2020), junto las referencias de elementos importantes de Sánchez-Tabernero (2000), Tur-Viñes (2006) o Bonaut (2010).

Criterios que sirven para desarrollar la personalidad de cada programa y desde los que conocemos qué estructuras y fórmulas ayudan a llegar al éxito. Así, se estima que permiten medir el éxito televisivo, siendo, además, los que articulan una metodología de triangulación

dividida en dos partes. La primera, un análisis histórico de los programas que mezclan información y humor en televisión en un periodo temporal de veinticinco años con la creación de las cadenas privadas en España hasta la actualidad, en las cadenas generalistas: TVE, Antena 3, Cuatro, Telecinco y La Sexta.

Mientras que la segunda es conocer, gracias a un análisis de contenido y entrevistas en profundidad al equipo que hace posible, los siete programas con más de cinco años en emisión: *Caiga quien caiga* (Telecinco, 1996-2002/2005-2008; La Sexta, 2008; Cuatro, 2010), *Crónicas Marcianas* (Telecinco, 1997-2005), *La noche con Fuentes y Cía.* (Telecinco, 2001-2005), *Sé lo que hicisteis* (La Sexta, 2005-2011), *Buenafuente* (Antena 3, 2005-2007; La Sexta, 2007-2011), *El Intermedio* (La Sexta, 2006.-) y *El Hormiguero* (Cuatro, 2006-2011; Antena 3, 2011.-).

Todo ello, para llegar a refutar las siguientes hipótesis de partida: que el humor es un género recurrente en la programación de las cadenas de televisión españolas. Comprobar que existen programas de gran continuidad en las parrillas que logran crear una fórmula de éxito o, por el contrario, son programas efímeros, así como descubrir si variables como nuevos contenidos o diferentes colaboradores son determinantes para la audiencia como elementos que configuran el éxito.

Una investigación con la que estoy logrando resultados de tres tipos. Económicos, que podrán decir a diferentes productoras o canales de televisión qué es lo que funciona en TV en relación con este tipo de proyectos cómicos; sociales, que ayudarán a saber cuáles son las demandas reales de los espectadores; y culturales, amparados en la creación de contenidos de calidad ligados a la audiencia.

Asimismo, en este momento, estoy analizando formatos concretos y su historia o éxito, la gestión actual y su exposición transmedia o cómo están abordando la actualidad de la pandemia COVID.

LA VIOLENCIA DESEABLE. HUMOR Y POLÍTICA EN LOS '70 Y '80 EN LAS PELÍCULAS DE ALBERTO OLMEDO

REDONDO, Melisa

Universidad de Buenos Aires / CONICET

melisa.redondo@gmail.com

En 1973 se estrenó en Argentina la primera de una prolífica serie de comedias protagonizadas por Alberto Olmedo y, en su mayoría, coprotagonizadas por Jorge Porcel. Estas producciones se convirtieron rápidamente en clásicos de la cultura nacional y Olmedo en uno de los máximos exponentes del humor argentino. Con el paso de los años, sus películas se cristalizaron como sexicomedias o "comedias picarescas". Sin embargo, estas producciones también incluyeron un aspecto que ha sido menos estudiado: las referencias a la realidad social y política de Argentina. El objetivo de este trabajo es analizar lo que estas películas revelaron sobre su contexto durante los años de violencia política y terrorismo de Estado en Argentina (1973-1983) a través de la representación que hicieron de ciertas formas de violencia como deseables y mediante el modo en que trivializaron la muerte.

Entre 1973 y 1983, Alberto Olmedo protagonizó 20 películas cómicas producidas por la empresa *Aries Cinematográfica Argentina* y dirigidas por diversos directores. Algunos de estos largometrajes fueron coprotagonizados por Jorge Porcel y otros por distintos cómicos exitosos del período como Tato Bores. Todos estos *films* fueron estrenados en salas comerciales de Argentina, lo cual confirma que lograron eludir la férrea censura que regía por aquellos años, y contaron con un éxito masivo relativamente estable a lo largo de todo el período.

A partir del trabajo con este *corpus* y con bibliografía específica acerca de teorías sobre el humor, nuestra tesis sostiene que a través de la ridiculización y la representación de la violencia como deseable, estas películas reflejaron algo de lo que estaba sucediendo en el oscuro mundo de los centros clandestinos de detención pero implícitamente sugirieron que

aquello que se suponía que estaba sucediendo (aún no enteramente conocido) no debía ser tan grave y por ello podía convertirse en material risible.

Mediante el estudio de las relaciones entre estas representaciones y el imaginario social de quienes componían sus audiencias, se pretende abonar a una comprensión profunda de los avatares que atraviesa la creación de una conciencia ciudadana democrática en un país tras una larga dictadura. El análisis de esta elaboración a través del humor muestra a qué procedimientos cómicos recurren las sociedades y cómo los utilizan para afrontar sus experiencias traumáticas.

LOS LÍMITES DEL DISFRAZ. GÉNERO Y HUMOR EN LA ACTUACIÓN TELEVISIVA DE JORGE LUZ

RAUSCH, Juan

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

juanserausch@gmail.com

Esta ponencia se propone pensar las relaciones entre género y humor en la actuación de Jorge Luz (1922-2012), específicamente en sus prácticas de travestismo escénico desarrolladas en su personaje “La Porota” dentro del sketch televisivo “La Tota y La Porota”. Para emprender este análisis, nos proponemos tomar el concepto de *disfraz* de Henri Bergson (1921) y entrecruzarlo con la idea de *performatividad de género* propuesta por Judith Butler (1990). De esta forma pretendemos que la noción de disfraz incluya pero también supere la dimensión material de indumentaria. Proponemos introducir a esta categoría la expresión de género y preguntarnos qué produce comicidad en dicha actuación.

Analizando lo cómico “de las formas y los movimientos”, Bergson reflexiona sobre el disfraz. Pensando en lo “rígido” como un componente de lo mecánico, se aproxima a la idea de que la rigidez presente en una indumentaria puede volverla ridícula. “Toda moda es ridícula” dice Bergson (2009: p.35)

Toda vestimenta es al fin y al cabo un disfraz, pero cuando se trata de una vestimenta actual, nos acostumbramos a ella hasta tal punto, que nos parece que el traje forma parte del cuerpo. “No se nos ocurre oponer la rigidez inerte de la envoltura a la flexibilidad viva del objeto envuelto” (Bergson: 2009: p.36) Esta distinción, será central para pensar esta teoría, porque cuando percibamos una incompatibilidad entre la “envoltura” y el “objeto envuelto” (una persona que se viste con prendas que no se condicen, por ejemplo, con la moda de su época), lo cómico, que hasta el momento estaba latente, saldrá al exterior, pondrá en evidencia lo rígido de la indumentaria y producirá la risa. Al observar haremos una distinción entre el traje y la persona: esta incompatibilidad la percibimos como un *disfraz*.

Nos interesa establecer una analogía entre la idea de objeto envuelto y envoltura de Bergson y los conceptos de sexo anatómico y construcción de género de Butler (1990).

Podríamos pensar al disfraz como el efecto de la incongruencia entre el binomio socialmente impuesto sexo-género (objeto envuelto) y la expresión de género (envoltura). En ciertos actores y actrices vemos una forma de actuar que se constituye como un *disfraz* en tanto está compuesta por una serie de gestos, expresiones y movimientos que no se condicen con el género asignado a ese actor/actriz Esa incongruencia vuelta disfraz produce comicidad. Ahora bien: ¿Por qué?. Una primera hipótesis podría basarse en la idea de *castigo* Desde el punto de vista de Butler: “El género es una actuación con consecuencias decididamente punitivas” (2018, p.272) por lo tanto salirse de ciertos esquemas de género trae consecuencias punitivas entre las que está la risa. A su vez Bergson, identifica a la risa como una forma que encuentra la sociedad para castigar, afirmando que la risa es ante todo una corrección.

Sin embargo, al momento de analizar la actuación de Jorge Luz, descubrimos que lo que se nos presenta no es tanto una incompatibilidad entre envoltorio y objeto envuelto, sino más bien un estado de ambigüedad, en el que esas categorías previas dejan de ser claras. De esta forma, la hipótesis de la risa como castigo es superada por la comicidad propia de lo ambiguo. Sobre este punto reflexiona Butler cuando describe los *actos corporales*

subversivos: la autora detalla una serie de procedimientos “ponen en jaque” la idea de género como categoría natural o anudada al sexo biológico. Entre ellos está el acto de travestirse. Lejos de resaltar la distinción entre envoltura y objeto envuelto, la actuación de Jorge Luz difumina los límites entre su anatomía y el género actuado. A partir de esa ambigüedad: “La risa brota al percatarse que el original era algo derivado” (2018, p.270) . Deja al descubierto que no había un género original, un molde sobre el cual realizar copias, sino que el género es una producción performativa, que se construye cada vez.

EL PAR CÓMICO ‘PRESIDENTE Y MASHI’ EN LA ESCENA DE LOS ENLACES CIUDADANOS DE RAFAEL CORREA

COBO GONZÁLEZ, María del Pilar

Universidad de Buenos Aires

pilicobo@gmail.com

El expresidente ecuatoriano Rafael Correa llevó a cabo, durante los diez años que duró su mandato (2007-2017), el programa semanal Enlace Ciudadano. Este programa se efectuaba cada sábado, durante aproximadamente cuatro horas, en sitios distintos del país. El Enlace, coloquialmente conocido como ‘Sabatina’, era presentado como “una rendición de cuentas del Gobierno a sus mandantes”, y en él Correa informaba sobre sus actividades semanales y planteaba temas polémicos que marcaban la agenda mediática de la semana. En la tarima, junto a Correa, se encontraba José Maldonado, un indígena kichwa que se encargaba de leer, al final de la Sabatina, el resumen en kichwa de esta. Este resumen se presentaba en los últimos minutos del Enlace Ciudadano, sin embargo, Maldonado, conocido también como ‘Mashi’, acompañaba a Correa durante todo el programa. Este segmento, si bien estaba concebido como un resumen de las actividades del presidente en la lengua ancestral más hablada del país, no cumplía esta función. Se restringía a contar las actividades de Correa durante toda la semana y se constituía en un espacio distendido en el cual el presidente y Maldonado intercambiaban bromas, casi siempre en español.

Aunque la constante en el Enlace era la polémica, las interacciones entre Correa y Maldonado marcaban el momento distendido y jocoso de este. Ambos solían intercambiar comentarios en español acerca de temas muy variados, como comida, fútbol, música, mascotas, etc. Dentro de la escena de enunciación en la que se circunscribe la Sabatina, el Presidente y el Mashi funcionaban como personajes con rasgos marcados, muy cercanos a lo que podría considerarse un 'par cómico'. Estos pares cómicos pueden encontrarse con frecuencia en la comedia, interpretados por personajes estereotípicos, uno de los cuales representa al inteligente, al abusivo, al "sabido", mientras el otro representa al tonto, al ingenuo, al burlado. Si bien el Enlace Ciudadano es un espacio de comunicación política, la interacción entre estos personajes marca una ruptura que se manifiesta en las bromas y en la representación estereotípica de cada uno dentro de este 'par cómico'. Con la comicidad, la distensión y la burla, este espacio de comunicación política viene a reforzar el *ethos* de Correa como un presidente cercano al pueblo y se transforma en una estrategia populista más que en una estrategia de integración.

En este trabajo analizaré, desde la categoría del *ethos*, cómo se presenta el par cómico del Presidente y el Mashi mediante la interacción conversacional de ambos y cómo las lenguas de interacción (el español y el kichwa) son utilizadas como elementos para reforzar lo jocoso. Mi objetivo es demostrar que el humor en estos intercambios legitima una situación de diglosia y desigualdad entre Correa y Maldonado. Cuando el humor interviene en este espacio político de comunicación, la relación entre el presidente y sus mandantes (sobre todo indígenas, representados por el Mashi) pese a, en apariencia, volverse más cercana, se deslegitima y pierde su razón de ser (informar a los mandantes sobre las actividades del mandatario).

JUEVES 23 DE SEPTIEMBRE

10:00 a 11:30 hs.

MESA PLENARIA #2

SÁTIRA Y HUMOR POLÍTICO HIPERMEDIÁTICOS

Modera: DIANA GÓMEZ

EL PAPEL DE INTERNET EN LA TRANSFORMACIÓN DE LA SÁTIRA REALIZADA POR MUJERES EN ESPAÑA

Natalia MELÉNDEZ MALAVÉ / Universidad de Málaga

EL HUMOR DIGITAL COMO GLOBALIZACIÓN CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

Paul ALONSO/ Georgia Institute of Technology

EL HUMOR POLÍTICO DEL *LIVE TWEETING*

Damián FRATICELLI / Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes

11:45 a 12:30 hs.

MESA 1: HUMOR Y REDES SOCIALES MEDIÁTICAS

MODERADOR: DAMIÁN FRATICELLI

LO RISIBLE COMO ESTRATEGIA PERSUASIVA EN CAMPAÑAS DE PREVENCIÓN

ALONSO, Alejandra

Universidad Nacional de las Artes

Universidad de Buenos Aires

paraalonso@yahoo.com.ar

Frente a los riesgos de contagio de Covid-19, instituciones gubernamentales y no gubernamentales se vieron en la necesidad de informar sobre distintos aspectos de la enfermedad y sus modos de contagio, para luego concientizar y persuadir sobre la necesidad de cambiar hábitos cotidianos y evitar o disminuir los riesgos del contagio.

Al revisar en perspectiva la información y las campañas de prevención difundidas por el Gobierno Nacional, desde el comienzo de la pandemia hasta hoy, podemos observar cambios y variaciones que se fueron ajustando a los nuevos saberes y comportamientos del virus y de la sociedad.

La prevención del contagio no se centró en una sola campaña ni en único tipo de discursos y las propagandas circularon y circulan tanto en medios tradicionales como en redes sociales. Esa expansión discursiva atiende y se acomoda a las características de la actual sociedad hipermediatizada, no solo en la circulación y el pasaje de los textos entre unos medios y otros, sino también en los formatos y estilos específicos de esos nuevos medios y modos de intercambios discursivos moldeados por las redes sociales.

La campaña del Gobierno Nacional, presentada en enero de 2021, compuesta por una serie de videos que trabajan la propuesta "Practiquemos la ciudadanía", comienza explicitando el lugar desde el que enuncia: "Hacemos prevención con humor porque esto es algo serio", esa aclaración posiciona al discurso al menos en dos sentidos. Es una enunciación que apela

a la simetría y complicidad, habilitadas por los saberes y opiniones compartidos sobre el tema, pero especialmente habla del emplazamiento de esos textos que se apropian del

humor hipermediático (Fratlicelli 2020) adaptándose a los modos de producción e intercambio propios de la sociedad hipermediatizada.

Ese modo de argumentar desde una enunciación humorística no fue exclusivo de esa campaña, sino que fue retomado en el tratamiento de otros temas vinculados con la pandemia. La recurrencia del tono cómplice y risible que empieza a permanecer en los spots de prevención invita a preguntarse por las operaciones de este nuevo estilo de persuasión que se apropia de las estrategias del humor hipermedial para adaptarse a las prácticas sociales contemporáneas.

A partir de una selección de dos spots del Gobierno Nacional que trabajan la noción de “infodemia”: “¿Qué es la infodemia?” y “Hablemos de infodemia”, se busca identificar operaciones discursivas sobre las cuales se articulan distintos estilos de argumentación contemporánea. La descripción y comparación de los rasgos constitutivos de cada video permitirá atender de manera más específica a las características de este nuevo estilo de persuasión.

ENTRETENIMIENTO POLÍTICO EN TV Y *PODCAST*. UN ANÁLISIS DE LOS CHISTES DE GREG NEWS Y MEDO E DELÍRIO EM BRASÍLIA

MACHADO MARCHIORO, Marcell

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

marcellmarchioro@gmail.com

Medo e Delírio em Brasília y *Greg News com Gregório Duvivier* son dos producciones artísticas que buscan provocar la risa a partir de temas políticos. El primero cumple esta

misión en formato *podcast*, disponible en plataformas de *streaming*. Sus episodios se titulan según la cantidad de días de la presidencia de Jair Bolsonaro y su contenido presenta comentarios sobre hechos políticos en el gobierno federal. *Greg News*, transmitido por HBO

Brasil desde 2017, no necesariamente busca comentar sobre el entorno político en Brasilia, pero termina haciéndolo cuando se discuten temas de actualidad.

Ambas comedias pueden catalogarse como ejemplos de entretenimiento político, definido por Baym (2005), analizando *The Daily Show*, y Peifer (2018) como un formato de periodismo alternativo y crítico que utiliza recursos y estéticas observadas en los medios informativos. En la práctica, el entretenimiento político incluye comentarios de noticias, como destaca Littmann (2013).

El entretenimiento político no es necesariamente cómico, pero el lado cómico del entretenimiento político generalmente cumple su propósito a través de un texto humorístico. Este texto está lleno de chistes, instancias humorísticas tradicionalmente estructuradas en dos etapas: *set-up* y *punch line*. El *set-up*, según Attardo y Chabanne (1992), Morreall (2009) y Tsakona (2003), se identifica al inicio del chiste y presenta la situación cuya conclusión, en el *punch line*, incluirá un detonante que provoca risa, generalmente el conflicto entre dos ideas inicialmente opuestas o en conflicto.

En un estudio previo (Marchioro, 2021), se analizó el texto humorístico de ejemplos de entretenimiento político y se detectaron tendencias estructurales. El corpus de ese estudio fueron producciones audiovisuales. Por tanto, se desconoce la composición textual de una producción de audio de entretenimiento político. En cuanto al entretenimiento policial en el entorno mediático brasileño, ¿los textos de una producción audiovisual y un *podcast* tendrían una estructura similar? Así, esta investigación busca comprender si el texto humorístico presentado por el *podcast Medo e Delírio em Brasília* tiene la misma estructura que el texto de *Greg News con Gregório Duvivier*.

En esta investigación se podrán volver a poner a prueba los elementos del texto humorístico de entretenimiento político identificados en el estudio anterior (Marchioro, 2021). Se identificarán similitudes y diferencias entre los textos audiovisuales de entretenimiento político y aquellos de *podcasts* producidos en Brasil. Para ello, es necesario un análisis cuantitativo y cualitativo de los episodios de *Greg News y Medo e Delírio em Brasília*,

siguiendo los lineamientos de Saldaña (2015) y el análisis de contenido de Bardin (2011). Los elementos textuales observados en el corpus serán la estructura del *set-up* y *punch line* y los mecanismos que provocan la risa. Estos últimos son elementos observados en el *punch line* y considerados como desencadenantes de la risa (Marchioro, 2021).

El corpus constará de cuatro episodios de *Greg News com Gregório Duvivier* (días 9, 16, 23 y 30 de abril) y otros cuatro episodios de *Medo e Delírio em Brasília* (20 y 21, 27, 28 y 29 de abril). Resultados parciales, obtenidos de un análisis del episodio de *Greg News* emitido el 9 de abril 2021 y el episodio de *Medo e Delírio em Brasília* publicado el 21 de abril de 2021, ya corroboran la hipótesis de que los textos del programa y el *podcast* tienen similitudes y diferencias de estructura. *Greg News* presenta *set-ups* con largas preparaciones y *punch lines* cerradas. En algunos chistes, se presenta una declaración de un actor político en el *set-up* y el *punch line* se deja al comediante. En *Medo e Delírio em Brasília*, observamos lo contrario: el comediante que presenta el *set-up* y el *punch line* proviene de un audio diferente. La forma en que se edita el episodio del *podcast* llama la atención porque utiliza declaraciones de actores políticos y otros que parecen tener su origen en memes y videos de YouTube. Los mecanismos que provocan la risa en *Medo e Delírio em Brasília* parecen ser la crítica y el contraste. En *Greg News*, estos mecanismos se suman a la exageración, la perspectiva, el juego de palabras, entre otros. Respondiendo a la pregunta sobre la estructura de *set-up* y *punch line*, ella está presente en el *podcast* si entendemos que en esta estructura siempre habrá un contraste entre dos ideas.

MONTAJE Y DESMONTAJE DE MEMES ELECTORALES Y DE PANDEMIA. COMPARACIONES HISTÓRICAS Y CRÍTICAS DE LAS CRISIS

PITTALUGA, Roberto

IIGG / FSOC, UBA

roberto.pittaluga@gmail.com

GAMARNIK, Cora

UNLPam/UNLP/UBA

coragamarnik@gmail.com

Los memes como producción fragmentaria y coyuntural conforman hoy un lenguaje de época, un lenguaje surgido en tiempos de internet. A través del montaje combinan elementos ya existentes para realizar un proceso de resemantización con citas a la cultura popular, apelando a saberes compartidos, a la imaginación y creación colectivas. Su carácter no puede ser dissociado de sus modos de circulación, pues están pensados y configurados para ser compartidos en las redes, en cadenas de *whatsapp*, en medios periodísticos y en sitios satíricos. A su vez, alternan temáticas que van desde un fatalismo irónico hasta la crítica política. Utilizando la ironía y las situaciones absurdas caricaturizan desgracias y generan un entorno donde el humor se abre espacio en la disputa política.

En este trabajo retomamos y relacionamos los memes con las tradiciones del fotomontaje político, de la sátira política, de las consignas breves pintadas en los muros del mundo entero. Nos proponemos ver como la crítica sistémica actual se nutre y se instala como continuadora de lo que fue la crítica sistémica de los siglos XIX y XX. Para ello, retomamos algunas intervenciones de la gráfica satírica y/o ilustrada desde la época de la Revolución Francesa a los años republicanos de Weimar, a fin de establecer comparaciones y diferencias que nos sirvan para pensar cómo se ensambla bajo la forma gráfica (textualidad

y visibilidad) lo risible con lo reflexivo, la simplificación con la complejización, el mundo cotidiano con la política, las representaciones hegemónicas con su subversión.

Atravesados por la inventiva popular y por su filo crítico-analítico, el sentido del meme es efímero y coyuntural, está socialmente construido y al mismo tiempo es de naturaleza contextual. Este trabajo se propone analizar dos corpus de memes. Por un lado, una selección de aquellos que circularon durante las PASO (primarias, abiertas, simultáneas y obligatorias) realizadas en Argentina en el año 2019 y por otro un corpus de memes publicados y compartidos durante el primer año de pandemia en el 2020. Consideramos que los memes son puntos de fugas, válvulas de escape, micro-formas de expresar opinión que enriquecen la crítica política. Crearlos y/o compartirlos son pequeñas acciones cotidianas que intervienen en la arena de debate público. Por lo demás, ambos momentos (el electoral de las PASO y el primer año de pandemia) estuvieron marcados por una enorme producción de este tipo de intervenciones, de modo que se presentan como coyunturas propicias para abordarlos, aunque en esta breve presentación sólo podremos dar cuenta de algunos rasgos característicos así como de la particular fuerza crítica —respecto de la misma coyuntura pero también de las más permanentes y estructurantes condiciones socio-culturales y económicas— que algunas de estas producciones logran poner en juego.

En esta exposición analizaremos los memes que circularon durante la campaña electoral por las PASO en el 2019, donde se jugaba una posible reelección de Macri y los memes que circularon en los primeros meses de la pandemia en el año 2020. Ambos corpus de memes muestran su capacidad para tramitar las angustias, ansiedad y sufrimiento y al mismo tiempo proponer una mirada en forma satírica y paródica sobre lo que se estaba viviendo.

PARODIAS Y RESISTENCIAS. UNA APROXIMACIÓN AL HUMOR EN REDES SOCIALES

CATTANEO, Belén

Universidad de Buenos Aires

cattaneobelen@gmail.com

SALVITTI, Melisa

Universidad de Buenos Aires

ms.salvitti9@gmail.com

COLER, Paola

Universidad de Buenos Aires

paola.coler@gmail.com

DODARO, Christian

UBA/UNDAV/CLACSO

dodarix@gmail.com

La risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo.

Mijaíl Bajtín

En este trabajo daremos cuenta de las complejas formas de circulación y disputa por el sentido en el marco de relaciones asimétricas. Confrontaciones en las que se cuestionan los estigmas, se parodian y horadan discursos y se escarnecen las formas en que se concibe el poder, pero desde posiciones antagónicas y desiguales.

Pensaremos los modos en los que la parodia puede desarmar y desnaturalizar discursos de poder. Para introducir la relación entre el humor y la sociedad la presentación que hace Mijaíl Bajtín de la cultura cómica popular es una referencia obligatoria. A partir de diversas

manifestaciones cómicas -entre ellas, el carnaval-, se horadan y revisan las formas en las que el poder ordena la vida ordinaria.

En nuestro trabajo nos centraremos en fenómenos que circularon por instagram y facebook durante el macrismo: Rey Sol Handel, personaje creado por Martín Rechimuzzi; las producciones de Ro Ferrer en el marco de la campaña por el aborto; EAMEO en el período de elecciones 2019.

EAMEO y la disputa de sentido a través del humor

Si la cultura popular es un campo de disputa, entender los textos culturales que circulan en nuestro tiempo es fundamental para arrojar luz y reconocer los sentidos que se construyen y disputan en ellos. Durante la campaña electoral presidencial del año 2019, EAMEO se expresó mayoritariamente sobre Mauricio Macri, su gobierno con Cambiemos y la alianza Juntos por el Cambio.

La producción de EAMEO, en comparación con otros productos de humor, es muy compleja ya que pone en juego códigos y saberes de diversas áreas de la cultura y de la historia y, por ende, obliga al lector a contar con ciertas capacidades y conocimientos para llevar adelante la tarea de decodificación. De esta forma, EAMEO propone el refuerzo de las creencias compartidas a la vez que intenta persuadir a su audiencia y construir su adversario situacional, siempre alimentando la perspectiva crítica sobre el poder, las autoridades, los políticos.

Situacionalmente, entonces, podemos sostener que en 2019 EAMEO acompañó la campaña electoral y la disputa correspondiente posicionándose en contra de Mauricio Macri y el macrismo en todas sus formas. EAMEO se presenta como una invitación a una tarea reflexiva activa por parte de los lectores.

Ro Ferrer. El humor en la lucha por nuestros derechos sexuales, reproductivos y no reproductivos

La intensidad del activismo feminista local se cristalizó durante el año 2018 en la lucha por el aborto legal, transformando las subjetividades a una mayor escala y ocupando el espacio público con una demanda histórica y concreta.

Sus ilustraciones utilizaron recursos humorísticos para disputar en el plano simbólico la negación de incluir a las mujeres y personas con capacidad de gestar como sujetos que pueden decidir sobre sus cuerpos y contar con una ley que asegure el acceso al aborto legal, seguro y gratuito.

En el caso de Ro Ferrer, la ironía funciona para manifestar la posición personal de la autora de las ilustraciones, privilegiando a la cohesión de las enunciatarias que la comparten y acentuando la pertenencia al movimiento de mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries.

A modo de ejemplo analizaremos la viñeta publicada el 2 de julio del año 2018, a los pocos días de que el Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (I.V.E) comenzase a debatirse en un plenario de comisiones en el Senado.



<https://www.instagram.com/p/BkvHJ6DnHTp/>

En esta viñeta encontramos que la satirización, además de buscar un “efecto correctivo”, es un acto de resistencia que aúna la indignación ante las manifestaciones de Michetti en contra del aborto legal.

Rey Sol Handel y las formas de horadar el poder de la restauración conservadora

Nacido en las redes sociales, “Presidente Rey Sol Handel”, encarna una sátira de Cambiemos y su gestión gubernamental. Interpretado por el politólogo y actor, Martín Rechimuzzi, el personaje se viralizó de tal manera que logró saltar a la televisión y al teatro.

Handel es integrante de una clase social que se ve a sí misma como superior, tal como la describe Vommaro haciendo referencia al concepto de Pierre Bourdieu, “sociodicea” en tanto esta refiere a “(...) la imagen encantada de sí que construyen en general los grupos sociales dominantes.” (Vommaro, 2017, p.122).

Conclusiones inconclusas

Sin ánimos de dar un cierre a la cuestión, nuestra intención es que el contenido de este artículo -y las investigaciones que lo originan- sirvan como apertura hacia el campo de estudio del humor político en redes sociales y como disparador de nuevos ejes de análisis. Sostenemos la hipótesis de que el humor que se viraliza a través de redes sociales es una herramienta de expresión que sirve como forma de disputa de sentido.

Disputa que se configura de acuerdo con los actores involucrados y las relaciones de poder inscritas en la Handel representa a un ethos político y a una clase social tal como se ve en los ejemplos trabajados. Gabriela Michetti, por su parte, se convierte en el objeto de burla de Ro Ferrer a partir de una transcripción literal de sus declaraciones con el propósito de degradarlas.

Este cruce de materiales e investigaciones nos lleva a preguntarnos por la potencialidad del humor para dialogar con los marcos de interpretación de un mundo sociocultural, evidenciando sus inequidades y si una propuesta que propicie esta tensión a partir del humor puede considerarse parte de un activismo cultural y pedagógico. Será que la risa sigue siendo un arma de liberación en las manos del pueblo.

12:45 a 13:30 hs

RECESO

13:30 a 14:30 hs.

MESA 2: HUMOR Y POLÍTICA

MODERA: MARA BURKART

“SOLDANDO LAS PARTES ROTAS DEL GRAN ESPEJO INTERIOR”: HUMOR, CIENCIA E HISTORIA RECIENTE DEL CONICET

GRECO, Mauro

CONICET/UNA

mauroigreco@gmail.com

Esta ponencia se propone reunir, tal vez, dos extremos rotos de un mismo “espejo interior” (Abuelo, 1994): por un lado, febrero de 2015, un *email* que nos llegó a los integrantes de CONICET –becarios o investigadores– proponiendo un curso de *stand-up* científico a cargo de Diego Wanstein. Este curso, leímos en la gacetilla, se proponía “comunicar ciencia” de un modo agradable al espectador. Interesado en el fenómeno social del humor, esto me condujo a introducirme en los estudios del *stand-up* en general y científico en particular que, *descubrí*, es un fértil campo de alcance internacional (Adenot, 2016; Pinto y Marcal,

2013; Quemener, 2013; Scarpetta y Spagnolli, 2013; Adetunji, 2013; Franklin Jr y Adams JR, 2011; Scharwz, 2010; Greco, 2019), con ensayos de diversos tipos y geografías intentando comunicar de un modo divertido algo serio: la ciencia. Sin embargo, lo que en febrero de 2015 era la propuesta de comunicar ciencia a través del humor, en diciembre de 2016 –sólo poco más de año y medio después– era el primer gran ajuste (Farji Neer, González, Greco y Le Borgne de Boisriou, 2019) del gobierno anterior en ciencia (cabe recordar, por fuera de cualquier humorada, que la categoría de “ajuste” fue y sigue siendo discutida por algunas voces no necesariamente pertenecientes al gobierno saliente). Como fuere, más de 400

(cuatrocientos) investigadores, recomendados por todas las instancias de evaluación (cuatro), quedaron afuera del ingreso a la carrera del investigador científico. Esto suscitó un activismo en ciencia como quizá no haya habido parangón anteriormente, y de seguro no lo hubo después. La consagración pública de estas movilizaciones fue una asamblea masiva en el Polo Científico en diciembre de 2016, que contó con la presencia de “El Cadete”, personaje humorístico de Pedro Roseblat (“El pibe trosko”, “Esta semana en Springfield”, etc.). La resolución del conflicto fue relativamente feliz, con lo que se dio en llamar PRIDIUN (Programa de Incorporación de Docentes Investigadores a las Universidades Nacionales), que resolvió la situación puntual de los docentes-investigadores recomendados-expulsados, pero también –y esto es una hipótesis de trabajo– sentó las bases de la desmovilización posterior en el sector. Cuando, un año después, la historia se repitiera, con nuevos 500 “doble recomendadxs” expulsadxs organizándose e intentando apelar al humor (performances, *stand-up* de Nadia Chiaramoni, etc.) para visibilizar el ajuste, ya el humor, lejos de una herramienta, se convertirá en un recurso fuera de lugar, desubicado, una actividad que hay que suspender porque los resultados de las movilizaciones y negociaciones no acompañan. ¿Cómo, de qué manera, a través de qué modos, puede cambiar tanto un sentido social en tan poco tiempo, menos de un par de años?

Con pantalones cortos, remeras y polleras para combatir –también– el calor *porteño*, desde fines de 2017 la segunda generación de la RFA, lo que se dio en llamar “Afectadxs 2017”, retomó la antorcha –vaya metáfora iluminista– de los/as compañeros del año pasado e intentó mantener la llama encendida (o al menos las brasas). Así, antes de que pasara una semana de los resultados de CIC 2017, y luego de la primera –de las muchas– infructuosas reuniones con representantes del Directorio, ya se había escrito el primer comunicado dejando saber a la *comunidad científica* los alcances del ajuste y la expulsión, así como traducido al inglés, francés, etc., para que no fuera sólo la *comunidad argentina* la que tomara nota del desastre macrista (y *de paso cañazo*, dando cuenta que se estaba expulsando a investigadores altamente calificados, que ya habían hecho sus experiencias fuera del país, en contra de uno de los muchos desprestigios barañísticos del momento, hoy reproducidos por políticos y medios de la oposición: los becarios argentinos son

provincianos hogareños que echan raíces en el país y forman familia, por eso no están listos para ser trabajadores deslocalizados en cualquier parte del globo).

Esta ponencia, entonces, se propone un repaso y sistematización de algunos de estos eventos, desde febrero de 2015 a febrero de 2020, cuando, a las puertas del comienzo de la actual pandemia –la que también modificó nuestros estados anímicos–, quizá se cerró un ciclo de organización y lucha, debiendo tal vez pensarse/imaginarse todavía cuáles serán nuestras futuras formas de agrupamiento y disputa en un sector que, no por leves mejoras recientes, deja de mostrar serios problemas de financiamiento y precarización. Es una de las preguntas de esta ponencia: qué lugar tiene o puede tener el humor (stand-up científico, divulgación humorística de la ciencia, etc.), en un contexto serio y crítico, donde las derrotas y recules, como en el famosísimo análisis benjaminiano, se acumulan como las ruinas detrás del progreso (científico). Es también una impresión de esta ponencia que algunos clásicos análisis de humor o la risa (Bergson, 1996; Peres, 2000; Le Goff, 1999) no resultan especialmente pertinentes para analizar lo que estamos viviendo, mientras que otros (Freud, 1927) mantienen toda su vigencia, básicamente porque son “la mosca en la nariz” (Didi-Huberman, 2008) de lo que hacemos todos los días para sobrevivir: reírnos como sublimación, reír para no llorar, hacer chistes para decir cosas que no nos atrevemos a decir en serio porque tememos sus consecuencias, incluyéndolas –sujetos modernos al fin (Elias, 1994)– dentro de una larga serie de efectos que, en algún momento de nuestras vidas y carreras, pueden perjudicarnos de algún modo.

POLÍTICAS DEL HUMOR Y HUMOR POLÍTICO. APROXIMACIONES A LA ECONOMÍA AFECTIVA EN EL DISCURSO DE LAS DERECHAS ARGENTINAS

SÁNCHEZ CECI, Pablo Daniel

IECET, UNC/CONICET

sanchezcecipablodaniel@gmail.com

El tema de este trabajo es el humor en tanto dimensión afectiva de los discursos políticos producidos por identidades susceptibles de ser caracterizadas como “derechas” en el

contexto de la Argentina contemporánea. El objetivo de este trabajo es presentar a partir de algunos fragmentos discursivos particulares una serie de reflexiones sobre el abordaje del humor desde marcos teóricos que articulan el giro afectivo, el análisis del discurso y filosofía política pos-fundamento.

Desde el giro afectivo y los marcos teóricos pos-fundamento se propone como punto de partida cuestionar los binarismos y la formación de paradigmas a partir de categorías oposicionales. Así los afectos o emociones se encuentran fuera del bien o del mal o de la diferenciación entre pasiones alegres y tristes, se diluyen las fronteras entre activo/pasivo, interior/exterior, público/privado (Macón en Berlant, 2020). En este sentido, resulta interesante cuestionar las conceptualizaciones del humor y lo risible en su vinculación con fenómenos políticos como la ideología, la violencia o las identidades.

Si tomamos la obra de dos autores paradigmáticos en el abordaje de este objeto de estudio como Bajtín y Bergson encontramos lo que llamamos dos “políticas del humor” considerablemente contrarias. Por una parte, Bajtín entiende a la risa como una práctica social liberadora en la que cualquiera puede participar. Desde esta perspectiva, la risa funciona como un coro universal incluyente y democrático. Para él, "únicamente las culturas dogmáticas y autoritarias son unilateralmente serias. La violencia no conoce la risa." (Bajtín, 1982, p.356). Bajtín está pensando en la risa en la fiesta popular en la edad media como aparece en el texto de François Rabelais. En otros contextos culturales la risa ha probado ser un género expresivo más sombrío que en la edad media o cierta visión romanizada sobre el humor. En este sentido, de manera contraria a Bajtín, Bergson entiende que la risa está "hecha para humillar, debe causar en la víctima una impresión dolorosa" (2016, p.138).

Desde esta última posición podemos sostener que las formas que puede asumir la risa tiene una relación solidaria con la burla, la ironía, la carcajada cruel o cínica, con la humillación o la vejación. Siguiendo esta idea podemos decir que ciertas formas del discurso cómico se inscriben o participan de un lenguaje del odio. Podría pensarse que es difícil encontrar “humor” en estado puro, como es difícil encontrar alegría, tristeza o cualquier otra pasión sin una relación con otra emoción. De esta manera la categoría de “economías afectivas” da

cuenta que no hay, por ejemplo, objetos esencialmente asquerosos; más bien hay un efecto de circulación de discursos y emociones que forman apegos, asociaciones, vínculos entre ciertos objetos y afectos en distintos contextos sociales.

Ante estas conceptualizaciones enfrentadas entre una noción del humor como esencialmente violento y otra que lo considera inapropiable para la crueldad y de hecho liberador, nos proponemos una lectura extra-moral de los fenómenos de la producción de lo risible. El humor y la risa son configuraciones precarias, contingentes históricamente, capaces de ser articulados de manera diversa por el dispositivo de enunciación de una identidad política a partir del cual se configura una temporalidad, una visión de mundo y los objetos que hay en él, una otredad negativa y una mismidad legítima.

Recientemente el debate público acuñó una serie de términos y discusiones en torno a “la cultura de la cancelación”, “lo políticamente correcto”, “lo *snowflake*”, “lo *edgy*”, “*cringe*”, “basado”. Si bien estos tópicos parecen resonar con mayor intensidad en la cultura global, en Argentina se reactualizó una discusión sobre el rol del odio en sociedades democráticas y su relación con el antipopulismo (Biglieri y Perelló, 2020).

Lo que se conoce como “lenguaje de odio” (Butler, 1997) tiene una relación de afinidad con lo risible, los insultos y la injuria suelen ser un componente del discurso del humor político. Entendemos por políticas del humor a las disputas por lo sensible, es decir las tensiones que configuran las fronteras de la risa legítima en el discurso social.

Nuestra pregunta de investigación es: ¿de qué manera en ciertas identidades políticas agrupadas en la derecha argentina el humor político funciona como un componente de sus dispositivos de enunciación?, ¿qué “economía afectiva” (Ahmed, 2015) surge de la distribución de lo humorístico, qué tipo de figuras del odio y alegría establecen estos discursos?, ¿qué visiones del mundo, qué sentido común visual, qué legitimidades y tópicos componen los discursos de odio del humor político de la derecha argentina reciente?, ¿qué política del humor puede reconstruirse a partir de los sentidos que disputan estas identidades políticas?

A nivel exploratorio y parcial podemos decir que, a partir de un corpus de discursos seleccionados de manera no exhaustiva, hay una presencia considerable de tópicos racistas, anti-feministas y melancólicos en los enunciados seleccionados. A partir de un repertorio de estereotipos se presenta una cierta visión del mundo, los cuerpos que lo habitan y sus acciones centrales para la configuración de las identidades políticas de derecha. Por otra parte, si consultamos otras investigaciones es notable que el lenguaje político del humor político de derecha no es original ni exclusivo del presente, sino que funciona como la actualización de viejos discursos con clichés, estereotipos y repertorios propios de la que podríamos decir es la memoria de la violencia simbólica de las agrupaciones derechistas en Argentina.

El humor es un signo y un afecto político. En sus narraciones, descripciones, representaciones se disputa la sensibilidad legítima de una sociedad. Ya sea que un enunciador construya las figuraciones de su enemigo, diagnostique el presente o prometa un figura de futuro por medio del humor; no solamente distribuye posiciones las posiciones fantasmáticas propias de un dispositivo de enunciación, también está escenificando una manera o modalidad en la que cierta temporalidad, corporalidad u objeto se asocia con un afecto humorístico o risible. El sentido del humor, como cualquier otro sentido, es objeto de disputa.

LIBERTAD DE SÁTIRA.PANDO CONTRA *BARCELONA* EN LA JUSTICIA

LOMSACOV, Pablo Iván

Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba

ivanlomsacov@unc.edu.ar

Este trabajo analiza el caso judicial “Cecilia Pando contra Revista Barcelona” en relación con los límites internos y externos del Derecho a la Información y la Comunicación y en el marco de un trabajo de mayor envergadura sobre afectaciones a la libertad de expresión ejercida a través del humor satírico.

En el caso en cuestión, Cecilia Pando –presidenta de la Asociación de Familiares y Amigos de los Presos Políticos de Argentina, una organización que reivindica a ex represores y genocidas– inició una demanda por daños y perjuicios a Gente Grossa S.R.L., editora de la revista satírica argentina *Barcelona*. Pando objetaba una publicación que, en su consideración, había afectado su intimidad, buen nombre e imagen. Primero, dos instancias judiciales fallaron a favor de la demandante, condenando a la editorial a abonar una fuerte indemnización. La demandada apeló ambas decisiones judiciales, lo que motivó un dictamen de la Procuración General de la Nación ante la Corte Suprema que consideró a la revista amparada por el derecho a la libertad de expresión, al entender que mediante su carácter satírico constituía una opinión sobre asunto de interés público, y no una intromisión a la vida íntima o un perjuicio a la imagen personal de la demandante. Finalmente, en línea con el dictamen de la Procuración, la Corte Suprema de la Nación se expidió a favor de la revista, desestimando la denuncia.

En este análisis se repasan los argumentos esgrimidos en las sucesivas instancias judiciales, considerando al caso como un conflicto entre derechos fundamentales y atendiendo al estatus que los distintos involucrados en el proceso judicial otorgan al discurso humorístico, especialmente al satírico.

La Sala D de la Cámara Nacional de Apelaciones ratificó el fallo de primera instancia favorable a la demandante pese a haber reconocido el tinte satírico de la revista y haber atribuido una condición de “caricatura” a la publicación objetada, a la que consideró que no le era exigible el principio de veracidad, pese a haber otorgado valor a la sátira como “manifestación de la creatividad artística” y como instrumento de denuncia y crítica social, y haber considerado que la aceptación de la sátira señala el compromiso de una sociedad con los valores democráticos.

Dicha sala de la Cámara fundamentó su fallo en que “a veces” las publicaciones satíricas “obedecen a intenciones sin la relevancia constitucional suficiente por venir desvinculadas de los objetivos democráticos reseñados”, tienen un “objetivo puramente comercial” o “de

denigración y escarnio”. Para poder ser entendidas como ejercicio de crítica social, la Sala D exigía a la “parodia y caricatura fines didácticos, científicos y culturales” que no identificó en la publicación de *Barcelona*.

La Procuración General de la Nación, por su parte, subrayó el carácter ficticio de la portada cuestionada y la condición de montaje fotográfico evidente de la imagen allí expuesta, y entendió que frente a esas características “ningún lector de la revista podía razonablemente considerar que lo que se transmitía era información verdadera o creíble sobre la actora, su vida íntima o su imagen”.

Más ampliamente, la Procuración caracterizó a *Barcelona* como una “publicación satírica que asume el formato de un falso medio de prensa” al presentar “noticias deliberadamente falsas (...) de forma inverosímil y acompañadas de “imágenes notoriamente alteradas” y que mediante ese discurso “cuestiona el tratamiento que los medios gráficos dominantes dan a la difusión de noticias”, constituyendo es cuestionamiento parte de su “mensaje crítico del poder establecido”.

La Procuración, a cargo de Víctor Abramovich, sostuvo también que, “más allá de su estilo mordaz”, las frases e imágenes contenidas en la objetada pieza satírica de *Barcelona* no se podían considerar “injustificadas o fuera de lugar” desde el momento en que establecían vinculación con los crímenes de lesa humanidad juzgados en procesos penales que la demandante cuestionaba mediante la protesta en espacio público que la revista parodió: todo lo comunicado en esa portada de transparente falsedad se enlazaba, a criterio de Abramovich, con un acontecimiento político, con la actividad política de la demandada, de modo que no excedía “el alcance de una opinión sobre un asunto de interés público”.

Finalmente, al considerar a la “sátira social o política tutelada por la libertad de expresión” por ser una “poderosa herramienta de comunicación de ideas y opiniones sobre asuntos públicos” que merece especial protección constitucional porque “enriquece el debate público” el procurador determinó que el hecho de “que las críticas satíricas expuestas sean

susceptibles de herir los sentimientos” de Pando no justificaba una condena indemnizatoria, por lo que recomendó a la Corte Suprema desestimar la demanda.

La Corte Suprema de la Nación tomó esa recomendación y amplió los argumentos a favor de la parte demandada. Subrayó la importancia de ponderar las características del “medio en el que se inserta” a la hora de valorar una publicación, dado que dicha caracterización, declarada y sostenida en el tiempo “anticipa al lector la ‘mirada’ con que debe apreciar el contenido de aquella”.

En tal sentido, consideró que *Barcelona* “exhibe un periodismo de opinión crítico realizado con humor caricaturesco y satírico que no intenta reflejar la realidad tal cual se presenta (...) sino falseando, modificando o desfigurando el escenario que analiza”, y creyó oportuno “recordar que la sátira como forma de discurso crítico se caracteriza por exagerar y deformar agudamente la realidad de modo burlesco”. “Indefectiblemente genera en quien lo lee u observa la percepción de ‘algo’ que no es verídico o exacto”, resaltó.

Asimismo, la Corte Suprema destacó que la posibilidad de que “las personas que tienen un alto reconocimiento por su participación en cuestiones de interés público estén especialmente expuestas a la crítica, incluso ríspida e irritante, respecto de su desempeño en ese ámbito, habilita un debate robusto que es indispensable para el desarrollo de la vida republicana y democrática”. Concluyó que por esa razón “la Constitución Nacional protege no solamente la emisión de expresiones inofensivas o bien recibidas, sino también aquellas formuladas en tono agresivo, con vehemencia excesiva, dureza o causticidad”. Y en consecuencia revocó la sentencia apelada y rechazó la demanda.

EL HUMOR POLÍTICO COMO HERRAMIENTA ANTIPERONISTA

BLANCO, Jessica

Universidad Nacional de Córdoba

jessieblanco@yahoo.com.ar

“Cartas a mi ñaña” fue una conocida columna humorística publicada desde 1936 en el diario más leído de Tucumán, *La Gaceta*. Eran epístolas destinadas a Perfeuto Bildoza, ñaña de Fulgencio Bildoza, en la pluma de Miguel Hynes O’ Connor, periodista y secretario general del Partido Comunista local.

El humor en la prensa ha servido como herramienta política para sentar posiciones y para delimitar espacios de confrontación de una manera efectiva y sencilla, pero a la vez elíptica, sin la necesidad de la exposición directa de la crítica seria y sobria propia de los artículos periodísticos. El humor político expresado en chistes, viñetas, caricaturas y dibujos, entre otros, juega con la inmediatez y el efecto fugaz de la noticia que mañana será pasado.

La intención de esta ponencia es realizar un análisis de esta columna durante el gobierno militar de 1943-1946, considerando algunos tópicos como la representación del Estado y los gobiernos; la concepción de los partidos políticos y del pueblo, la relación de los sectores populares con lo político y el rol de los sindicatos. La hipótesis que guía el trabajo es que estos temas fueron modificándose al calor de la coyuntura política, y específicamente la preelectoral de 1946, en la que Hynes se presentaba como candidato a legislador. Asimismo, que, bajo la matriz interpretativa civilización-barbarie y desde el humor político, un sector autodenominado progresista y pro democrático contribuyó a cimentar ciertas imágenes despectivas de la relación entre la política y los sectores populares que perduran hasta el presente. Las *Cartas* se abordarán a manera de prisma para observar el tópico peronismo-antiperonismo y las tensiones que este tándem encerraba desde ciertos ideales políticos liberales a la vez permeados por clivajes de clase.

En términos teóricos consideraré los estudios de Zavitsanou Theofylakti acerca del humor político como medio de denuncia, crítica y reflexión sobre las relaciones de poder. Asimismo, retomaré los aportes de Mijaíl Bajtín sobre géneros discursivos en clave dialógica y prestaré atención a los niveles estético y ético de los que habla. ¿Cuánto de humor había en *Cartas a mi ñaña*? En general el humor de Hynes no era hilarante ni disparatado, sino que apelaba a la ironía para denunciar un estado de cosas consideradas injustas o incorrectas. También se destacaba por el empleo de la sátira para degradar y oponerse al objeto de burla del que se excluía. En este sentido sería un humor negativo.

El trabajo tiene una organización en tres etapas temporales, precedidas de una presentación del autor y su obra. Esta disposición en etapas se fundamenta en las modulaciones en el registro humorístico detectadas en la columna y la relación de mayor o menor distanciamiento del autor con su personaje. Desde los primeros números de *Cartas a mi ñaña* en 1936, y durante el periodo estudiado, los temas políticos en los que Hynes se focalizó fueron una burla hacia la política partidaria, el funcionariado público y el sistema de partidos. De todas maneras, podemos identificar una primera etapa que llega hasta febrero de 1945, que va de la política criolla de los gobiernos fraudulentos al abuso del poder del gobierno militar que afectaba el concepto de democracia liberal que Hynes manejaba. La segunda etapa marca la conversión peronista de Bildoza, al frente de un sindicato oficialista. A través del humor Hynes desmonta la representación de la realidad del gobierno, del funcionamiento de los nuevos sindicatos y sus líderes (los “submarinos sindicales”) y del accionar de Perón. El autor también denuncia a través del chiste la corrupción y el cúmulo y confusión de intereses políticos y sindicales que primaban en la Secretaría de Trabajo y Previsión a cargo de Perón.

Por último, en la tercera etapa, inaugurada luego de la movilización popular del 17 de octubre de 1945 a favor de Perón, Hynes es Bildoza: el autor invade la columna y su voz gana el espacio que antes tenía su personaje. El humor es desplazado por la crítica seria y comienza la lectura del peronismo en términos sarmientinos. La columna se transformó en un arma combativa del antiperonismo.

Respecto de las capacidades de los candidatos laboristas, Hynes subraya el perfil popular de la mayoría y las asocia con la ignorancia del criollo del norte. Hay un acento especial en la incapacidad y el origen y composición criollos del nuevo movimiento, pero también aparece una connotación racista en el uso del término *candombe*, en alusión al ascenso político de seres que no debían ocupar cargos políticos. Respecto de los seguidores de Perón, *Cartas* los caracteriza como tontos, crédulos, inocentes, miedosos, vagos, descerebrados, manipulados, sumisos, optimistas hasta la ingenuidad. A lo que habría que sumarle la traza de incultura y barbarie política compartida con sus representantes.

En palabras de Bajtín, el autor Hynes da origen al personaje Bildoza que es otro, es decir, es algo salido fuera de él, más allá de que a través de *Cartas* su creador pretendía brindar su visión de la política y la sociedad argentinas. Con el transcurso del tiempo y al calor de la ebullición política preelectoral de 1946, esta diferenciación se diluirá y Bildoza pasará a ser el alter ego de Hynes. Es el paso de la estética a la ética. En los tramos finales de la campaña electoral, Bildoza funciona directamente como el portavoz de las ideas de Hynes, que deja a un lado la creatividad estética.

QUANDO A ÚNICA SAÍDA PARA O TRÁGICO É O CÔMICO

BRITO, Karoline Caetano

Grupesq - Grupo de Pesquisa sobre Quadrinhos, Universidade Federal de São Paulo

RING - Red de Investigadores de Narrativa Gráfica de Latino America

karoline@singular.art.br

Introdução

Kriança Índia é uma história em quadrinhos (HQ) brasileira que conta as aventuras de uma criança mítica indígena, impiedosa e sanguinária, – sem sexo, idade ou etnia definidos – que assassina os invasores e exploradores inescrupulosos de sua terra, a floresta amazônica. Criada e roteirizada por Rafael Campos e desenhada por Álvaro Maia, foi o primeiro quadrinho publicado pelo selo independente da Editora Guará. Inicialmente lançada em 4

edições digitais, em 2021, foi publicada em um compilado no formato livro, com histórias curtas.

O autor, declaradamente anti-imperialista, afirma que pensou em fazer “um gibi mostrando o Império Americano e seus colaboradores como eles realmente são: inimigos do povo brasileiro, da Amazônia e, conseqüentemente, da raça humana” Ainda segundo Campos, “*Kriança Índia* pode ser vista, portanto, como uma peça ideológica para quem acredita que os americanos são os arautos da democracia e da liberdade, e como uma declaração de resistência para quem acredita na autodeterminação dos povos e que o imperialismo é sempre uma merda, vindo de que lado vier” (2021, p. 3).

Destacamos que muitas das histórias se pautam no contexto político-social vivido pelo país desde as eleições de 2018, sendo possível gerar ligações entre a HQ e as manchetes dos noticiários nacionais. Por esses motivos, nosso objetivo é analisar o efeito de humor do quadrinho, em especial nas histórias que fazem críticas diretas à capacidade intelectual e ética do presidente, ministros e de outros personagens que circulam na alta cúpula do governo brasileiro. Trabalhamos com a hipótese de que o autor, em alguns momentos, aproxima o teor de suas histórias ao de uma charge, gerando assim o efeito cômico.

O que se propõe aqui é estabelecer um diálogo entre Linguística Textual e Histórias em Quadrinhos, usando conceitos de intertextualidade, segundo Koch (2016) e Cavalcante (2017); linguagem dos quadrinhos e humor, segundo Ramos (2011); além da contextualização do momento histórico e político brasileiro entre os anos de 2018 e 2020.

Ressaltamos que, ao utilizar o escopo teórico da Linguística Textual (LT), entendemos que um texto pode ser constituído por elementos verbais e não-verbais, podendo compor produções multimodais. No caso da intertextualidade, o conceito será aplicado na análise de textos verbais e multimodais a partir do sentido restrito definido por Koch (2016), de forma implícita e/ou explícita, e por copresença, conforme apresentado por Cavalcante (2017). Entendemos que o arcabouço teórico da intertextualidade, pensado a princípio para

textos apenas verbais, pode ser aplicável também a produções multimodais, como é o caso de uma história em quadrinhos.

Análise

De forma a ilustrar nossa proposta de análise, apresentaremos uma página da história “Família Brasileira”, publicada inicialmente na edição digital no 4 e, posteriormente, no compilado em formato livro. Levando em consideração o limite da extensão deste texto, neste momento, apresentaremos parte da análise de apenas dois elementos da figura abaixo.

Como forma de contextualizar a situação, cabe explicar que na página anterior, um personagem que se assemelha ao presidente Jair Bolsonaro aparece sem o capuz, recebendo ordens de alguém ao telefone.

Na figura 1, vemos o mesmo personagem cobrindo o rosto com um capuz que faz alusão ao mesmo utilizado pelos integrantes da Ku Klux Klan (KKK). Vale lembrar que o presidente em diversas vezes teve atos e falas, tanto seus quanto de sua equipe, ligados aos supremacistas brancos. Inclusive apareceu bebendo um copo de leite em sua live semanal no facebook, ato interpretado como uma alusão à KKK.

Ainda na Figura 1, o personagem que descrevemos anteriormente puxa uma mangueira ligada a uma bolsa em sua barriga e diz “Chega de Mamar minha colostomia”. No mesmo quadro, vemos o personagem chamado Dudu – referência a Eduardo Bolsonaro, deputado federal e filho do presidente – sentado ao sofá com uma roupa que faz referência ao Pato Donald. Sabemos que nas campanhas eleitorais de 2018, o então candidato Jair Bolsonaro sofreu uma facada em seu abdomen, o que justificou o uso de uma bolsa de colostomia por cerca de um ano. Segundo o dicionário aurélio, o verbo mamar pode ser usado de forma figurada com o sentido de tirar vantagem. Portanto, exergamos aqui uma relação intertextual implícita, por alusão, aos diversos momentos nos quais Bolsonaro e sua família usam a facada sofrida para conseguir apoio e simpatia dos eleitores.

Considerações Finais

Conforme apresentamos, *Kriança Índia* é um quadrinho com forte relação intertextual com o cenário político e os noticiários jornalísticos brasileiros. As histórias apresentam críticas “ácidas” à invasão de terras indígenas, desrespeito à cultura e história dos povos originários, ao imperialismo e ao governo brasileiro, principalmente desde as últimas eleições presidenciais. Claramente notamos que o autor busca inspiração na história e em nossa realidade político-social para criar sua ficção.



Figura 1 – Quadros da história *Família Brasileira*

Fonte: Campos (2021, p. 129)

Ironicamente, nesta análise de *Kriança Índia* nenhum tema relacionado aos povos indígenas foi apresentado. Ao escolher este trecho específico, acreditamos que conseguiríamos ilustrar de forma mais clara nossa proposta, em especial o terceiro quadro da Figura 1 que poderia claramente ser publicado sozinho em um caderno de política do jornal. Acreditamos que está é uma das páginas na qual o autor aproximou mais o teor de suas histórias ao de uma charge. Dessa forma, assim que o leitor recupera os temas de noticiários políticos do período, o efeito cômico é gerado.

14:45 a 15:40 hs.

MESA 3: HUMOR E INFANCIA

MODERADORA: LUCÍA AITA

**A DESALAMBRAR, A DESALAMBRAR “EL CORRAL DE LA INFANCIA”.
EL HUMOR EN LA LITERATURA ARGENTINA PARA NIÑAS Y NIÑOS**

TROGLIA, María José

Dirección de FDP- DGCyE Provincia de Buenos Aires

majotrogli@hotmail.com

SEGRETIN, Claudia Marcela

Universidad Nacional de Mar del Plata

c_segretin@hotmail.com

Numerosos autores literarios y teóricos han hecho del humor una poética y también un objeto de reflexión. Desde Freud (1969) hasta Luis María Pescetti (2000, 2012), es posible relevar la insistencia de algunas entradas comunes que facilitan reconocer los caminos del humor en la literatura para niños.

Dos de estas entradas son la infracción a la regla como regla de *lo humorístico* y la distancia entre el universo de referencia y la referencia (el tamaño de la infracción). Naturalmente, para que las infracciones y sus diferentes distancias operen humorísticamente es necesario

implicar el conocimiento del mundo de los destinatarios y la transmisión cultural (las reglas, las normas, los consensos y las automatizaciones, las instituciones) o, como afirma Pescetti (2012): es necesario saberlo del derecho, para reconocerlo del revés.

Se infringen normas de conducta esperables en determinados contextos; representaciones y jerarquías sociales vigentes; la norma lingüística en alguno de sus aspectos; la divina proporción renacentista; el sentido común; las convenciones de los géneros, entre otras posibilidades. Nada más encantador y desafiante – especialmente en la infancia – que infringir la norma, desobedecer, decir “la palabra”, hacer “eso”, imitar a..., achicarlo todo con palabritas, pero sin castigo y provocando una sonrisa. Ciertamente, el tipo de comicidad producida dependerá de la cantidad y calidad de la distancia que la infracción interponga entre el universo de referencia y la referencia misma. En este sentido, el humor como registro, como modo de aproximarnos o de rodear lo real tiene la virtud del *ancho de banda*: permite burlarse de la monarquía tanto como destronar al rey. El humor no es moralmente neutro, ni está desligado de las relaciones de poder (Pescetti, 2000).

Tras establecer que el chiste “se hace” y la comicidad “se descubre”, Freud (1969) dejó sentadas las bases para considerar los poderosos mecanismos psíquicos e intelectuales que pone en movimiento la creación humorística: desde la imitación hasta la parodia, pasando por todas las especies de lo cómico. Reconocer esas distancias, ese estar “*patas para arriba*” de las cosas en el mundo, involucra activar conocimientos variables de ese mundo “*del derecho*”. En consecuencia, la literatura humorística que tiene como destinatarios a los niños parte de un profundo conocimiento de las infancias (siempre relativo a una cultura o grupo, porque no todos reímos de las mismas cosas ni esa comicidad resiste necesariamente el paso del tiempo) y de un *mirar con ojos de niño*.

En el anudamiento de la infracción, el poder y el statu quo que la comicidad ilumina, reside en gran medida su potencia para producir la ruptura con ciertos modos estandarizados de escribir y leer que fueron hegemónicos en la constitución del campo de la literatura para las infancias en nuestro país y que son tributarios de concepciones acerca de las mismas, en algunos casos aún no resignificadas. Aquella constitución estuvo marcada por el didactismo,

(a veces moralizante) y por el lugar de la escuela como agente alfabetizador y formador de lectores de una literatura que Graciela Montes, a quien homenajeamos en el título de este trabajo, denominó certeramente *de corral*.

La literatura humorística que irrumpe de la mano de ciertos textos y ciertas poéticas de autor, a través de procedimientos de ruptura como la parodia, el absurdo y el sinsentido, los juegos de palabras, la descontextualización, entre otros, interpela y construye un nuevo lectorado, menos respetuoso de las convenciones (mas no menos conocedor, pues la risa no modifica las reglas, sino que las señala) y más libre a la hora de construir sentidos, divergentes o incluso a contrapelo de los modos de leer conservadores que en ocasiones propone la escuela o el mundo adulto en general.

En este sentido, el humor involucra un ejercicio de poder que opera tanto desde la producción como desde el estallido de los signos vigentes en una cultura y la conjugación de ambos aspectos inscribe al registro humorístico tanto en los dispositivos de transmisión como de recreación cultural.

¿Qué nos pasa frente al registro humorístico? El humor permite abordar cuestiones y sentimientos difíciles, desdramatizándolos: conjurar los miedos, erosionando la autoridad del cuco de turno; bordear el bosque sin peligros; reencontrarnos con un sendero conocido o hallar un atajo nuevo y siempre, siempre, obtener un plus de placer por haber eludido los obstáculos externos (las diferentes formas de la autoridad: el rey, el ogro, los padres, la escuela, la RAE y la ortografía, las normas en general) o internos (los miedos, la inhibición). Pero lo más gracioso que nos pasa cuando aflora el humor es que muchas veces nos quedamos muy, muy serios.

Tenemos una rica tradición en la literatura de autor para niños nacional en María Elena Walsh, Javier Villafañe, Gustavo Roldán, Graciela Montes, Ema Wolf, Ricardo Mariño, Adela Basch, Graciela Cabal, Cecilia Pisos, Iris Rivera, Esteban Valentino, Luis María Pescetti, Oche Califa, Horacio Clemente, Patricia Suárez y toda una producción proveniente de la poesía de

tradición oral. Este trabajo la explora realizando un recorrido por los procedimientos humorísticos que insisten en los textos, recoge la tradición de la literatura popular oral, tan presente en la conformación del campo, así como la producción de pioneros de la literatura para niños de nuestro país y del mundo hispanohablante, las manifestaciones del humor en la literatura posterior a la última dictadura cívico militar y el humor en la literatura actual.

En el análisis de esta última, se aborda la comicidad que surge como producto del diálogo entre texto verbal e ilustración en el caso particular de los libros álbum, ámbito de producción más reciente que invita a lecturas fecundas por la mixtura de lenguajes que presentan. Procedimientos como la ironía, la inadecuación al contexto, la hipérbole, el efecto sorpresa, la paradoja, la elipsis, son frecuentes en el cruce entre texto verbal e imagen y colaboran en la formación de un lector que es capaz de reconocer las referencias culturales y literarias (por ejemplo, en las versiones de los cuentos maravillosos clásicos) al tiempo que encuentra en la subversión de las normas, incluso de la misma materialidad del objeto libro, su propio disfrute.

Finalmente, se analiza el humor como efecto de lectura que en algunos casos sirve tanto a la categorización de los géneros como a la imposibilidad de cualquier taxonomía, poniendo su sello en la configuración de algunas poéticas de autor dentro del campo de la literatura para niñas y niños.

LA RISA ABUNDA EN LA BOCA DE LOS TONTOS: LO IRRISORIO EN LA NARRATIVA PARA LA INFANCIA EN CHILE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

IBACETA, Isabel

Universidad de O'Higgins

isabel.ibaceta@uoh.cl

“Lo irrisorio”, en tanto producto de manifestaciones semióticas diversas que dan pie a efectos cómicos o humorísticos (Palacios 259-61), no es un mero elemento estilístico. Este es, por el contrario, un agente que a través de sus funciones sociales (pragmático-

comunicativas) y estético-ideológicas (discursivas) permite la crítica social, la problematización/construcción de la realidad y la exploración de las relaciones que la humanidad entabla con el mundo sensible y simbólico. Dado el alcance de “lo irrisorio” en el intercambio comunicativo social en general, es que este fenómeno se ha estudiado tanto desde la semiótica, la lingüística, la psicología, así como desde los estudios literarios, entre otros.

Es desde esta última disciplina que se plantea la presente propuesta, la cual tiene como objetivo examinar algunas de las primeras expresiones de lo irrisorio en narrativa dirigida a niños a mediados del siglo xx en Chile. Los textos abordados son: *Cuentos de mi escritorio* (1957) de Juan Tejeda y *Aleluya para los más chiquitos* (1960) de Marta Brunet. Estos escritos serán puestos en tensión bajo la hipótesis de que los elementos que propician lo cómico y/o humorístico emergen por primera vez en la narrativa para infancia, cuando esta comienza a problematizar las relaciones entre niños y adultos. En el caso particular de *Cuentos de mi escritorio*, se problematiza la posición hegemónica y fuertemente didáctica de los autores/as, posición que se cuestiona por medio de recursos que desestabilizan su imagen autoral en pleno dominio de sus capacidades creativas, tanto formales como ético-morales de su propio escrito. En lo que atañe a *Aleluya para los más chiquitos*, se problematiza de forma subyacente la imposición del disciplinamiento del cuerpo infantil y del placer físico.

Bajo la hipótesis señalada, el análisis se sustentará, por una parte, en conceptos y teorizaciones sobre el humor que, en las últimas dos décadas, han emergido en los *children's literature studies* (Cross, McGillis y Stephens, entre otros.) y, por otra parte, en investigaciones no directamente relacionadas con producciones para la infancia, pero igualmente pertinentes. Entre ellas, especialmente, el concepto de “realismo grotesco” y de lo “carnavalesco” de Mijaíl Bajtín y la propuesta de la “perspectiva multimodal para el estudio de lo cómico y lo humorístico” de Cristian Palacios.

Desde estas coordenadas teóricas, en primer lugar, la lectura de *Aleluya* para los más chiquitos, focalizándonos particularmente en el cuento en verso “Conejín el tragón” dará cuenta de una perspectiva enunciativa que carnavaliza el cronotopo doméstico propio de mucha literatura para la infancia de la época, el que establece un ordenamiento espacial y regula las prácticas y rutinas cotidianas. Este cuento en verso relata el inusual apetito de un pequeño Conejo que es reprendido e incluso golpeado por la madre por comer demasiado. Tras castigo e indicaciones médicas, el Conejo sigue siendo igual de comilón. El quiebre de las normas, propias del carnaval, se observan aquí, donde el cuerpo de Conejín (representando al niño) se resiste al control de la madre y el padre. Este quiebre opera en conjunción con la hipervisibilización de pulsiones físicas, como la gula, la cual humorísticamente representa un deseo innato, pasional y desenfrenado de nutrirse. Nutrición que, a la vez, puede leerse como un deseo latente de experimentar el desborde, el exceso, lo extremo y la posibilidad de dirigir los propios impulsos liberados de las imposiciones de las lógicas adultas. En este proceso de carnavalización, la creación e hipervisibilización del cuerpo infantil de corte “realista-grotesco” (Bajtín) asume un rol trascendental. Es interesante notar que la aparición y protagonismo del cuerpo infantil en la narrativa para infancia en Chile fue un elemento silenciado durante las cinco primeras décadas en que este fenómeno literario emerge en el país (Ibaceta 40-54).

En segundo lugar, la crítica implícita hacia las relaciones niñxs-adultos en *Cuentos de mi escritorio* se acciona por medio de recursos lingüístico-narrativos y metaficcionales que, a través de elementos como la tipografía y lo paratextual (prólogo), entre otros, despojan a la figura del escritor de su solemnidad y seriedad. Se tensionan, en consecuencia, las convenciones genérico-literarias que predominan en la época en Chile para el caso de las narrativas dirigidas a la infancia. Dichas convenciones, entre la década del 20 y del 50, muestran narradores orientados a la acción, con altos niveles de “intervención ideológica” (Genette), lo que opera particularmente a través de prólogos. Al mismo tiempo, se observan formas de focalización que sitúan a los personajes infantiles como meros modelos de buen comportamiento, anulando la posibilidad de la articulación estético-ideológica de una voz infantil, siempre eclipsada por personajes adultos o seres antropomorfizados (Ibaceta 46-

48). La voz de la autoridad y la experiencia adulta, tan propia de las narrativas de la época es lo que se mina en *Cuentos de mi escritorio*, donde la goma y el lápiz se toman el espacio de escritura creando caóticos pasajes de potencial humorístico.

Tanto el texto de Tejeda, así como el de Brunet, se inscriben en un tiempo histórico (fines de mitad del siglo xx) donde el contexto de producción se ve impactado por cambios en las formas de concebir la infancia y de relacionarse con ella. Este fenómeno que se comienza a desarrollar en algunos círculos intelectuales en los años 20, ya en los años 50 posicionaba a la niñez como eje de la vida familiar y de las políticas públicas. (Rojas Flores I: 363). Posiblemente, la producción de narrativa para la infancia comienza así a mostrar ecos de estos cambios culturales de larga sedimentación. Vemos en Tejeda y Brunet, algunos de los primeros indicios de accionar permisos para aquello que no era la instrucción moral, religiosa e intelectual; formación que en el ámbito escolar, por un largo periodo, se vió como opuesta a la diversión y el goce, lo que se cristaliza en una frase de uso altamente común entre el profesorado cuando sentía risas de niños y niñas: “la risa abunda en la boca de los tontos”.

MALDITO SE NACE:EL HUMOR EN EL MUNDO POÉTICO DE EDWARD GOREY

FERNÁNDEZ, Mirta Gloria

Universidad de Buenos Aires

titiludu@gmail.com

En este trabajo me propongo como objetivo dar cuenta de algunos de los procedimientos y recursos literarios, vinculados al humor, que caracterizan la obra del artista norteamericano Edward Gorey, un creador de pequeños y enigmáticos libros compuestos por textos sintéticos acompañados de elaboradas imágenes en tinta negra de indudable potencia

semántica que- según el propio Gorey declarara-, no fueron destinados a la infancia, y que, sin embargo, empiezan a circular ampliamente, en español, en el siglo XXI.

Una de las particularidades que resultan más curiosas de la obra de Gorey es la pertenencia de su obra al conjunto de los “libros álbum” cuando aún no se hablaba de este género característico de la literatura infantil y juvenil contemporánea. Este tipo de literatura, que si bien tiene antecedentes en obras de mediados de los años sesenta y que se instala más enfáticamente con el cambio de siglo, se define por la presencia de relación interdependiente entre la imagen y el código escrito en una dialéctica inusual que rompe el pacto de lectura clásico según el cual la imagen ilustra el texto; al respecto, se trata de obras que complejizan la relación de ambos códigos y dan cuenta de cambios respecto de la teoría de la lectura al “construir un destinatario capaz de incursionar en el análisis discursivo y, a efectos de saciar a ese nuevo lector, lo ubica en una escena en la que la imagen, lejos de ilustrar la palabra, expande, niega o enriquece sus sentidos” (Fernández, 2014:43-44). Desde una mirada vigotskyana podríamos hablar de un cambio en la forma de leer ya que el *Book Picture*, como se denomina en los países anglosajones, exige la utilización de una sumatoria de herramientas semióticas (ib.). Es decir, la producción de significado –proceso por el cual el sujeto ordena el mundo– requiere de una percepción desautomatizada. La metaficción, la intertextualidad, la abstracción y el surrealismo forman parte de una interesante semiosis que, en los libros del autor norteamericano, adquiere una orientación humorística.

Así pues, planteamos la pertenencia de un grupo de obras de Gorey al conjunto de los libros álbum; a la vez que damos cuenta de una serie de operaciones que realiza el enunciador en torno al humor, terreno en el que se manifiesta de forma sutil y personal.

Me interesa, en particular, esbozar algunas hipótesis acerca de las razones por las cuales un autor de la década del 60, inclinado a la ironía, la sátira y el humor negro, que ubica a los adultos en lugares éticos de duda y sospecha respecto del cuidado de los niños, adquiere protagonismo en el campo de una Literatura Infantil y Juvenil que, históricamente, ha evitado, además del género fantástico, temas como la muerte o la maldad adulta y ha beatificado la imagen de la familia, en sentido contrario a los cuentos populares de todas las latitudes.

A través de categorías y revisiones teóricas del humor y lo cómico (Hutcheon, Díaz) las preguntas del trabajo giran en torno a los cambios operados socialmente en relación a las formas de recepción del humor en el siglo XXI. ¿Qué construcciones identitarias prevalecen sobre los niños en la obra editada e inédita en español de este artista? ¿Qué es lo que se alteró o mudó de aires para que luego de sesenta años los libros de Gorey comiencen a formar parte de colecciones dirigidas a los chicos? En un contexto caracterizado por la imposibilidad de fiscalizar todo el tiempo el consumo infantil, nuestra hipótesis, al respecto, gira en torno a las particularidades y condiciones que son distintivas de la obra de Gorey: su polisemia humorística, su negación a las clasificaciones y cierta paradoja que podemos intuir en su homenaje a géneros, estilos y obras clásicas a los que, a la vez, parece poner en cuestión. En tal sentido, Gorey podría dar cuenta de una poética humorística que no pretende romper con sus antecesores (Hutcheon), sino que los absorbe en su complejidad.

COVID EN EL COMIC E A LUTA CONTRA OS REFLEXOS DA PANDEMIA EM CRIANÇAS E ADOLESCENTES

MODENESI, Thiago Vasconcellos
Universidade Tiradentes - UNIT
thiagomodenesi@hotmail.com

Nosso artigo estuda a importância da iniciativa *Covid en el comic*, promovida pelo Governo Federal do Equador, Editora Mono Comics e Escuela del Cómic. Essa consistiu numa atividade artística coletiva para registrar episódios sobre a pandemia no ano de 2020. Para tanto, foram convocados crianças e adolescentes para participar da criação de uma publicação física e digital contendo as referidas histórias em quadrinhos com a temática da pandemia, quarentena e isolamento social por Covid-19.

O objetivo principal dessa atividade coletiva foi documentar as histórias e vivências das crianças e adolescentes em decorrência do isolamento pela pandemia da Covid-19 e

apresentar ao público um livro digital com trabalhos de todos os envolvidos. Destacamos a opção pelo humor na grande maioria das histórias quadrinhos, entendemos que a presença dessa modalidade, utilizada de maneira espontânea, não orientada pelos professores e tutores, ocorre como uma forma de colaborar no enfrentamento, alento e superação da pandemia por parte das crianças e jovens que nessas representam e interpretam de maneira lúdica o que vivem em confinamento e mudanças do protocolo de convivência social.

Analisamos o material publicado em *Covid en el comic* a partir de autores pesquisadores do tema histórias em quadrinhos na perspectiva de compreender o quanto a arte e o ato lúdico são relevantes no processo de mitigação de situações adversas, à exemplo do sofrimento enfrentado pelo mundo durante a pandemia por Covid-19, em particular no Equador, por seus indicadores econômicos e sociais buscando responder a seguinte hipótese: a produção de quadrinhos em um contexto determinado constitui uma forma pertinente de enfrentamento e mitigação das consequências do isolamento social em crianças e adolescentes?

O isolamento pela pandemia de Covid-19 afetou a vida e a rotina de crianças e jovens que recebem aulas online e não podem sair de suas casas frente o possível contágio pelo vírus. Isso leva a uma série de situações de cunho emocional em seu entorno. Além disso, o bombardeio de notícias sobre a pandemia ou de pessoas mais próximas que foram contagiadas ou morreram fortalece a criação desse ambiente de sofrimento e incertezas.

A arte tem sido um elemento que ajudou a muitos a superar o confinamento fazendo um sem número de expressões artísticas, como desenhar, ilustrar, escrever histórias, fazer esculturas, dentre outras. A limitação da tecnologia para algumas regiões ou setores da sociedade equatoriana, marcados pela falta de computadores e de cobertura de internet, não foi impedimento para expandir a prática de expressões artísticas entre pessoas de todas as idades. A internet e o celular não substituíram um pedaço de papel e um lápis.

O projeto tem 17 páginas de ilustrações feitas por crianças de 8 a 12 anos e 67 páginas de histórias em quadrinhos elaboradas por jovens entre 13 e 21 anos, além de textos de apoio, totalizando 100 páginas da obra ofertada ao público em formato digital e gratuito.

Um olhar sobre as ilustrações e os quadrinhos do projeto

A iniciativa mexeu com o imaginário dessa juventude e das crianças, permitiu extravasarem seus sentimentos e angústias a partir da criação artística, da experimentação em si. As possibilidades e o construído no projeto dialoga com a visão de que a HQ permite infinitas possibilidades da exploração do imaginário: magia, violência, ficção científica, sonhos, tudo cabe em suas páginas. Através da imaginação podemos superar, ou pelo menos diminuir nossos problemas e pressões que sofremos no cotidiano, e encontrar possíveis soluções. (HIGUCHI, 1997, p. 153)

Como afirma Cirne (2000), o ambiente educacional não faz pleno uso das diversas potencialidades didáticas contidas nas histórias em quadrinhos, visto que não possuem conteúdo textual pré-estabelecido e também por serem entendidas, via de regra, somente como um veículo textual para o entretenimento e o lazer.

Aquí analizamos 4 obras contidas em *Covid en el comic*. A primeira ilustração colorida por nós analisada está situada na parte da publicação reservada para as crianças até 5 anos,

essa é de autoria de Danika Ruales e registra as memórias do que a mesma passou com as mudanças que vieram com a pandemia, chama a atenção o fechamento no último quadrinho que captura o imaginário da criança, travestida de espadachim, segurando uma seringa para enfrentar o vírus. A segunda ilustração colorida retrata um planeta que se transformou no vírus do Covid-19 completamente, essa foi elaborada por Gabriel Mendoza, destacamos também a transmissão de sinal no topo do globo, como se o vírus tivesse sendo propagado para além da Terra transmutada.

Já no capítulo que reúne as histórias em quadrinhos, as narrativas são mais longas, com maior número de páginas e amadurecimento da arte dos participantes. Optamos por registrar a primeira página de duas dessas HQs. Em *Apareció un vírus en el mundo*, o autor José Bonilla destaca em cores que o vírus se tornou rei do planeta, causou a mudança das vidas e levou a declaração de uma pandemia mundial. Por último, tratamos da história em quadrinhos *La Pandemia Invisible*, de Omayra Martínez. A obra possui 12 páginas em preto e branco, com traços que lembram o estilo japonês dos quadrinhos, o mangá.

Conclusão

Após a leitura, análise e estudo do projeto *Covid en el comic* chegamos a conclusão que o mesmo é relevante e pertinente porque continuamos vivendo uma pandemia, com crianças e jovens limitados em suas atividades sociais e artísticas, precisando de espaços e iniciativas para extravasar e até mesmo se divertir nesse contexto.

Aqui, no uso das habilidades individuais e no gosto pela arte, foi proposto o retorno aos materiais tradicionais e acessíveis para a participação de crianças e jovens na elaboração artística. Entendemos que iniciativas como *Covid en el comic* são uma forma para construir uma memória e um documento sobre o que aconteceu no ano de 2020, e como o mesmo afetou crianças e jovens, tudo registrado através do uso das ilustrações e das histórias em quadrinhos.

15:35 a 16:30 hs.

RECESO

16:30 a 17:30 hs.

MESA 4: HUMOR Y LITERATURA 2

MODERADOR: OSCAR ARCOS

VIGENCIAS DEL CUENTO MARAVILLOSO: EL CASO DE LOS *CUENTOS DE HADES*, DE LUISA VALENZUELA

DESTÉFANIS, Laura

UNGS-UBA-UGR

marialauradestefanis@gmail.com

La relación liminar entre esa zona de la literatura leída a las infancias, y luego también producida (escrita, editada, distribuida) pensando en ese público lector, suele ser abordada de manera análoga a la mayoría de actividades de la vida humana: en clave adultocentrada. La LIJ (literatura infantil y juvenil) fue un desprendimiento de la literatura 'a secas' que empezó a ganar entidad gracias a la ampliación del mercado infantil de lectorxs producto de la expansión de la matrícula escolar, desde fines del siglo XIX hasta el presente. De ese modo comenzó a ser estudiada, a la luz de las teorías literarias y de otras disciplinas propias del ámbito crítico. No obstante, no son pocas las manifestaciones en las que se produjo el pasaje inverso: la ya configurada LIJ prestó elementos a la literatura para consumo adulto. Uno de esos casos es el de los *Cuentos de Hades* (1993), de Luisa Valenzuela.

Cuentos de Hades es, junto con *Cortes y Tormentas*, uno de los tres conjuntos de relatos que conforman su libro *Simetrías*. El objetivo de esta ponencia es trazar un mapa de los recursos humorísticos allí puestos en juego y el artilugio que trae consigo esta propuesta:

cómo Valenzuela transfigura los relatos canónicos que son parte de la herencia cultural del maravilloso, vigente hasta entonces -y aún- pese a las múltiples versiones, adaptaciones y transposiciones, para ofrecer una reescritura que desvirtúe aquellos mandatos y estereotipos de género. La autora trabajó sobre un corpus de relatos europeos de origen folklórico, recogidos y reconvertidos al maravilloso por escrito:

todo aquello a lo que generalmente nos referimos como cuento maravilloso es a menudo un cuento folklórico que tiene sus raíces en la experiencia y la fantasía de pueblos primitivos que conservaban el cuento por tradición oral. Y fue esta tradición oral la que engendró el cuento maravilloso literario que

ha asumido una variedad de formas distintas y únicas desde la Edad Media tardía. Captar las fuerzas socio-históricas que jugaron un rol importante en la transición del cuento folklórico oral al cuento maravilloso literario es crucial para entender por qué ambos géneros persisten en las formas mediatizadas de la industria de la cultura de hoy en día y por qué todavía nos atrae su “magia” (Zipes, 2001: 11).

En los seis relatos de *Cuentos de Hades*, Valenzuela retoma el género maravilloso desde aquellos cuentos tradicionales de origen oral (Propp) y versiona las *Historias o cuentos de tiempos antiguos* (Perrault), los *Cuentos de la infancia y del hogar* (J. Grimm y W. Grimm) y los “La princesa y el guisante” (Andersen). El teatro de operaciones en el cual se da batalla a aquellas representaciones es el fértil campo del humor. Los recursos y estrategias puestas en juego promueven una relectura crítica de los cuentos de hadas: los juegos de palabras, el *portmanteau*, los acertijos, las paráfrasis, la fuerte ironía que despliegan las voces narradoras (Hutcheon) arrojan como efecto el trasfondo gozoso de quien descubre al fantasma y lo deja en evidencia en tanto tal. No se trata de un humor de la carcajada sino de la sonrisa cómplice: mediante la parodia, Valenzuela ridiculiza ritos y costumbres, pone en absurdo la herencia simbólica y subvierte el mandato cultural. Es sorprendente que esta posibilidad se dé en el marco inesperado del maravilloso: toda una nueva poética queda abierta en esta posibilidad.

LA OBRA DE LEÓNIDAS LAMBORGHINI: LA ELECCIÓN POR LA PARODIA

PASTORIZA, Malena

CONICET /CTCL, IdIHCS, UNLP

malena_pastoriza@yahoo.com.ar

Con el objetivo de explorar los alcances de la parodia en la obra de Leónidas Lamborghini, nuestra ponencia se estructura en cuatro momentos.

En una primera instancia, bajo el subtítulo “**un arte artero**”, se describe la concepción lamborghiniana de parodia, a partir de dos materiales. En primer lugar, se recupera una nota que apareció en el n° 38 de *La hoja del Rojas* en agosto de 1992, titulada “La parodia: 5 hipótesis de trabajo”. Como sugiere el título, este texto condensa en cinco puntos las ideas del autor en torno a lo paródico. El primero de ellos, retomando una frase de *La gaya ciencia* de Nietzsche –“incipit parodia, incipit tragedia”- reflexiona sobre el vínculo estrecho y reversible entre lo cómico y lo trágico, para sugerir que “quizás, estemos viviendo el **Período Paródico** que a todos los demás vendría a resumir, mezclar, mixturar, sintetizar. Desnudar” (1, negrita en el original). En el segundo, remitiendo a su definición como relación y a su raíz etimológica de “canto paralelo”, Lamborghini sugiere considerar a la parodia como el modo en que se organiza todo el sistema literario. El tercer punto se pregunta por la “razón de fondo” de la parodia, es decir, por la posibilidad de que lo paródico sea un rasgo constitutivo de lo humano, a partir de una lectura literal de las palabras del *Génesis* –“hecho a imagen y semejanza”-. En el cuarto, recupera a los maestros gauchescos, en quienes, afirma, veía “un arte-arteramente-artero”. El último punto define el modo de trabajo que propondría para un taller literario abocado a la parodia: lectura, escritura, y exploración. En la siguiente página de *La hoja*, se indica que Lamborghini comenzaría ese mismo mes a dictar en el Rojas un curso sobre parodia de frecuencia semanal, lo que permite sugerir que la nota que protagoniza la publicación funcionó como programa y promoción del curso.

El segundo material que recuperaremos es la intervención de Lamborghini un Encuentro de escritores en la Universidad del Litoral que tuvo lugar en diciembre de 1994; la ponencia, titulada “El poder de la parodia”, explicita que la forma en que su poesía “se hace cargo” de la relación con la historia política –en un doble sentido: no cede ante su presión, a la vez que no se desentiende de ella- es mediante la elección por la parodia, a la que concibe como una relación de contraste y semejanza con el modelo. Remitiendo, nuevamente, a las palabras de Nietzsche, así como al modelo de los gauchescos, subraya que la potencialidad del género paródico radica en reunir la risa con el horror. Los poetas gauchescos, sugiere, supieron entender y expresar lo trágico y lo cómico de nuestra realidad histórico-política, planteando una caricatura del modelo que dejaba ver su verdad, en la medida en que desarmaba su impostada perfección. De este modo, estas intervenciones ponen en

evidencia que la elección de Lamborghini por la parodia cifra, por un lado, el modo en que su poesía procesa el vínculo con la historia y la política, y, por el otro, la relación que su obra establece con la tradición literaria.

En un segundo momento, al que titulamos “**en el umbral**”, nos centramos en las discusiones en torno al origen etimológico del término *parodia*, que han intentado dar cuenta de la coexistencia de definiciones heterogéneas desde la Antigüedad clásica, y, principalmente, a la controversia en cuanto a la implicancia entre burla y parodia. En este sentido, tanto desde la crítica francesa (Gérard Genette) como desde los estudios anglosajones (Linda Hutcheon) ha sido destacada la doble significación del prefijo *para-*: entendido como *contra*, la parodia se ha concebido como oposición o contraste entre textos; sin embargo, *para-* porta también la acepción de *aparte*, que acentúa en la definición de parodia la distancia entre textos, descartando el componente burlesco. Por su parte, Giorgio Agamben en *Profanaciones* recupera dos palabras griegas diferentes que explicarían la doble significación: por un lado, *paroidoús*, palabra que refería al canto que se intercalaba en la recitación de los juglares y tenía por objetivo animar a quienes escuchaban, repitiendo e invirtiendo de manera ridícula lo hasta allí recitado; por otro lado, una frase más antigua, proveniente de la esfera musical: *parà tèn odén*, contra el canto (o junto al canto) –a la que ha remitido Lamborghini con la definición de “canto paralelo”-. La parodia designa, según este origen etimológico, la ruptura del vínculo “natural” entre música o canto –*mélos*- y palabra o lenguaje –*lógos*-. Esta separación libera un *pará*, sostiene Agamben, un espacio contiguo, que es el lugar de la prosa, y, agregamos, un signo paródico del que no puede desprenderse: “La parodia es la teoría –y la práctica– de aquello que está al lado de la lengua y del ser, o del estar al lado de sí mismo de todo ser y de todo discurso” (*Profanaciones* 61).

En un tercer apartado, “**ese encanto. ese balanceo**”, proponemos una lectura retórica de “El estro paródico” y “El combinador”, dos breves textos incluidos en el poemario *El riseñor* (1975), en los que identificamos un énfasis: la parodia se vincula allí con “lo que va y viene”, “sale y entra”. En este sentido, afirmamos que en los poemas de Lamborghini lo paródico

se materializa en el movimiento, en un ir y venir del Modelo al poema, del poema al Modelo, como una oportunidad de auscultar la potencia del lenguaje en tránsito, en fuga.

Por último, en el apartado “**Canto para lelo**” precisamos el vínculo que se trama en su obra entre parodia y canto dialógico. Para ello, nos centramos en el poema “El jolgorio e’la criación”, de *Tragedias y parodias I* -un poema que ficcionaliza el acto de escritura del *Martín Fierro*- así como en el texto “Leónidas Lamborghini: un autorreportaje”, publicado en el n° 5 de la revista *La ballena blanca* -un extraño texto que no sigue la lógica de una entrevista, con preguntas y respuestas, sino que presenta un diálogo dinámico, jocosos y delirante entre dos voces-. En estos textos, el acto de escritura da lugar a un desdoblamiento de la voz y es el diálogo entre estas voces el que da lugar a la creación. En este sentido, sostenemos que la obra de Lamborghini es paródica porque es dialógica, en la medida en que es el distanciamiento propiciado por el habla dialógica el que permite que emerja lo cómico como burla, pero también como juego.

LA MÁSCARA Y EL ROSTRO COMO FRAGMENTOS DE HUMOR EN MARCO DENEVI

ROMÁN, Gabriela

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – UNaM

gabyrom84@hotmail.com

LUCIANO DE OLIVERA, Evelin

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – UNaM

lucianoevelin97@gmail.com

La máscara es la mayor estrategia lúdica que emplea Denevi en su escritura fragmentaria, en su construcción política y estética. La máscara y el rostro ocupan una posición en el cuerpo que es transformada por la historia del individuo, pero también por la sociedad y la cultura que le dan origen, que lo moldean.

La necesidad de usar una máscara, en Denevi, para proteger, negar el rostro tiene que ver con la presencia inevitable de un “otro” social, es estar expuesto y permanecer invisible para exteriorizar lo propio frente a lo común. Configurar su literatura mediante el diseño de una máscara, de una *rostridad* particular es una manera de crear una política de lo sensible; una forma de resistencia a las máquinas sociales del “ser argentino”.

En este sentido, nos interesa el estudio de un corpus de fragmentos de sus “formas breves” y de la trilogía “Argento” (*Manuel de Historia, Enciclopedia secreta de una familia argentina y Una familia argentina*) que exhiba una escritura en los bordes del humor, el juego, el carnaval y la crítica social. Cabe destacar que el objetivo de la presente ponencia es traer a un primer plano el análisis de lo risible en las formas breves de Denevi, desde la máscara y las tensiones del rostro, las que son utilizadas para lograr un efecto cómico, pero además de crítica social.

La máscara determina la imagen grotesca de un cuerpo que se divide, una individualidad en disolución, agonizante, siempre incompleta porque exhibe la vida en el umbral. Consigue mayor simbolismo y sentido en la cultura popular, expresa alegría, niega y relativiza la identidad y el sentido único; la máscara refiere a las transferencias, las metamorfosis, la negación de las fronteras, de lo ridículo; figura el principio del juego de la vida, vincula la realidad y la imagen individual. Como símbolo es inagotable. De ella, proceden la parodia, la caricatura, el gesto, las pantomimas y las monerías.

Denevi da lugar a un sistema superficies-rostros como personajes que hablan un lenguaje cuyos significantes dan cuenta de rasgos específicos del universo de ficción en el que habitan; cada rostro engloba un paisaje conocido, acontecimientos conocidos que dan cuenta de un pasado y un futuro que subsiste en un instante; construcción temporal que lleva a cada rostro a la recurrencia, a la redundancia y la particular repetición deneviana. El rostro es un mapa-superficie-texto amado, añorado u odiado, una pared, un marco, una pantalla, en la que el significante necesita para rebotar y constituirse con el otro.

El rostro de la literatura deneviana produce resonancias, ecos, desterritorialización absoluta que impulsan al lector a saltar de un fragmento a otro en un movimiento compulsivo. Los Manueles, un mismo rostro repetido, pero diferente que transita tiempos narrativos y textualidades diversas, la multiplicidad de rostros que integran sus falsificaciones publicadas desde 1966 a 1977 a través del apócrifo, la extranjería estampa una vidriera abundante de rostros y paisajes resonantes.

Bajo la serie “Informes reservados” encontramos un microrrelato con el título “Sobre las máscaras” que oficia de “absoluto literario”, de postulado teórico-estético sobre su literatura total. Allí, sintetiza un universo particular que acarrea la noción de máscara y que nos lleva directamente al trabajo de Bajtín sobre la cultura popular. Atañe a las formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, representaciones en las plazas públicas, etc.) y a las

diversas maneras y tipos del vocabulario familiar y grosero. Es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego; la vida la que juega e interpreta, y entonces el juego se transforma en vida real. El carnaval como segunda vida del pueblo, como principio de la risa, de la vida festiva. Está hecho para todo el pueblo –aunque algunos de los participantes denevianos se niegan a participar. “Sobre las máscaras” de Denevi, se presenta como sinécdoque de un género en evolución y lo demuestra en las partículas que resuenan en los intersticios del texto, restos de la cultura popular del Medioevo (con el lenguaje, la fiesta, el carnaval), y marcas del grotesco romántico.

De la misma forma, Denevi propone con Manuel otro tipo de tratamiento lúdico de la máscara o bien el rostro, ya que este personaje se mueve a lo largo de los fragmentos de historia como un sujeto idéntico e inmutable, con un aspecto exactamente igual al de sus ancestros y sucesores, pero también como un ser completamente diferente o extraño según el momento histórico que le toca vivir. El rostro idéntico de las cinco generaciones de los Manueles permite poner en juego el concepto de *rostridad*, puesto que se presenta como una máquina abstracta que no es individual. El rostro de Manuel, es a fin de cuentas el rostro de la condición de ser un argentino promedio, infeliz, inmaduro y poco heroico. El rostro como una política o una parodia de esta, una forma de ver y entender el mundo. En este

sentido, la tensión está puesta en pensar el rostro como semejanza, pero también como algo que desfigura, escapa.

Las máscaras y los rostros de los que habla Denevi en sus textos separan lo popular de lo individual, los tensionan, disimulan un vacío aterrador, encubren y engañan, y por lo tanto, reciben un tono desagradable; el antídoto es el desnudamiento de una verdad que se oculta, de una sociedad falsa, hipócrita, fanfarrona.

Cabe señalar que este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios”, dirigido por la Dra. María de las Mercedes García Saraví.

AGARRAME QUE VOY A HACER UN ESCÁNDALO: EL HUMOR TRASHICO DE WALY SALOMÃO

SANTI KREMER, Paola

Universidad Nacional de Rosario

paolaskremer@gmail.com

En 1970, plena dictadura militar brasilera, Waly Salomão fue preso por porte de marihuana y enviado al Carandiru, una de las mayores cárceles de América Latina. En el confinamiento empezó la escritura de su primer libro, *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), inaugurando procedimientos que atravesaron toda su escritura. En esta ponencia nos centraremos en cómo el libro establece una relación particular con la tradición y el tiempo en la que múltiples voces se vinculan a través de un humor que pegotea fragmentos complejos; el tropiezo constante de la noción fija de identidad, de géneros literarios y de cualquier pretensión de seriedad, de forma en que lo único que permanece es el movimiento constante de las relaciones.

El encarcelamiento, según el propio escritor, generó las condiciones para el desarrollo de una escritura que tiene como principio la transformación de la existencia, una forma de intervenir en las relaciones para dejar de ser un objeto pasivo, receptivo de la opresión y la violencia, para volverse sujeto de mutabilidad, elaborando un soporte para otras posibilidades para las subjetividades. A partir de un trabajo sobre el pasado (la memoria, la tradición), en el presente de enunciación de múltiples voces que suenan en las páginas, conforma un caldo alquímico que mezcla escenas intensas para *desubicar* las relaciones y provocar la irrupción de lo desconocido.

Waly escribía para no sujetarse al lugar de víctima paralizada por el miedo que solidifica las relaciones en cuanto sujeto-objeto. Multiplicaba posibilidades para la vida en el contexto de control extremo de una cárcel en dictadura militar, pero también apuntando a la liberación de otro confinamiento, el del “cotidiano estéril / de horribel fixidez” (Salomão citado en Cícero 493). Para eso, impugnó los principios de la lógica y de la contradicción estableciendo una relación con la escritura en que el humor es parte fundamental en la vinculación móvil de los fragmentos que la comprenden: la memoria, la experiencia, restos de lo real corren entre sus múltiples voces generando un mosaico de archivos para la creación que a su vez recrean la vida en la potencia de su movimiento. El humor es como un líquido que chorrea en y desde el texto, lubrica y pegotea fragmentos discontinuados, borrando fronteras entre un yo y un otro, entre pasado, presente, futuro, entre géneros literarios, entre otras. Es el principio de su relación con la tradición, una especie de continuación de un chiste iniciado por el modernismo antropofágico, evidenciada en el contexto de publicación del libro: en 1972, en la conmemoración de los 50 años de la *Semana da Arte Moderna*, Waly publica *Me segura* con un comentario en la portada: “Um livro prospectivo, num tempo retrospectivo” (citado en Alvim 467). La tradición se presentifica en el texto, son otras voces más hechas parte del teatro del mundo en que el humor pegotea restos en una superficie seductora. En esa superficie, el tablero del juego; el pasado histórico, político, cultural y el de la tradición, inseparables de la intimidad, se presentifican desprovistos del peso de la seriedad que congela las formas de sus vínculos con el presente. Construye una escritura de superficie en que el pasado es alimento para construir voces en el presente que no se

limitan por su contexto, liberando el texto de una noción de profundidad, de la interpretación como forma imperativa de vincularse con lo escrito. Al jugar con las citas en lugar de acoplarlas como piezas rígidas, transforma el pasado en un presente que nunca se estanca, solo está en cuánto instante de enunciación y los efectos que generan, siempre inestables.

Esta relación con la tradición a través del humor que quita cualquier solemnidad, exigencia de seriedad o demanda de autoridad (en que la cita no puede ser intervenida, se debe aceptar pasivamente su solidez) desaturiza la literatura, así como la propia concepción del

poeta como un personaje vinculado a la literatura como institución que se relaciona con quien lo lee desde un lugar de quien detiene un conocimiento erudito que comparte verticalmente. Desarma, en definitiva, cualquier demanda de poder vertical para generar otro tipo de poder. Esto es lo que viene a hacer el humor: desnudar y desarmar demandas de poder que solidifican relaciones e identidades, para fundar un poder horizontal, móvil, compartido.

En esta relación *directa* con la tradición, que percibimos como habilitada por el humor, el poeta, la tradición, la lectora, el mundo, se vinculan como máscaras o piezas de un juego en que comparten todos el mismo nivel de autoridad. La lectora es un personaje más en el teatro que transforma el dolor y el miedo en placer de juego y risa. Esta disolución de una verticalidad en las relaciones que atraviesan la escritura, lugares asignados a escritor y lectora, se disuelve junto a todas las estructuraciones rígidas de los vínculos. Esto es posible porque Waly se incluye en los procedimientos humorísticos. Todo se vuelve sujeto y objeto de burla: uno de los efectos de esto es que termina por generar, así como con la tradición, una relación más directa, afectiva, con quien lo lee, porque no comparte solamente su conocimiento *letrado*, sino que lo transforma en una forma de compartir un poder de desvictimizarse, volverse sujeto de su propia existencia en un contexto de control extremo sobre los cuerpos y las subjetividades. Una relación afectiva generada por la potencia de la autoridiculización que habilita cierta horizontalidad al compartir el poder de su escritura. Lo afectivo crece del gesto de compartir el poder de una fundación de libertad, como percibe

Leminski, “Esse exagero, confronto com o limite, sobretaxa de informação. Acaba por fundar uma liberdade.” (*Poesia-limite* 471). El exceso de Waly trasciende los límites de lo ridículo en cuanto noción de control sobre el comportamiento y las subjetividades, trasciende los límites de lo que se considera lógico, coherente, de lo que se considera locura, con el humor como potencia para generar una descarga placentera que libera la tensión de lo oprimido en el cuerpo, un poder que se comparte a través de la risa.

17:45 a 19:00 hs.

MESA 5: HUMOR Y REDES SOCIALES MEDIÁTICAS 2

MODERADOR: DAMIÁN FRATICELLI

EL SECRETO DE JULIANA AWADA: LO CÓMICO EN LAS NOTAS SOBRE LA VIDA COTIDIANA DE LA EMPRESARIA Y EX PRIMERA DAMA

Da Silva Jouve, Victoria Lihué

Facultad de Ciencias Sociales, UBA/ UNTreF

lihuedasilva@gmail.com

Ríos, Fiorela Magalí

Facultad de Ciencias Sociales - UBA

fiorelariosil@gmail.com

La caída de consumo de los medios tradicionales de comunicación, provocada en paralelo (y en consecuencia) a la aparición de dinámicas de intercambio en redes sociales, han dado lugar a un proceso de proliferación de "enunciadores hipermediáticos" (Fraticeili, 2018). A su vez, dadas las políticas estatales de confinamiento para evitar la propagación de la Covid-19, este proceso se exacerbó por al menos dos motivos: por un lado, la necesidad de socializar e intercambiar en la no-presencialidad, y por el otro, la sed de información que se incrementó (a la par de su circulación) debido al desconocimiento del virus, habilitando el debate sobre la veracidad de las fuentes al momento de informarse.

En un escenario marcado por el catastrofismo, la incertidumbre y el intercambio virtual, el humor ha cobrado cuerpo como una herramienta multiuso: exponiendo la des/información, las intencionalidades políticas, y en cierta forma, como espacio de circulación de experiencias y vivencias aparejadas a la pandemia y a las nuevas formas de vida.

Entendiendo a “los desvíos de lo serio” (Traversa, 2009) como una de las fuentes de lo cómico, para el presente trabajo se seleccionó al tradicional medio *La Nación*, uno de los diarios con mayor tirada y trayectoria del país, con el objetivo de analizar la circulación social del sentido en torno a lo cómico que se produce para con el medio. Particularmente, serán tomadas ciertas notas publicadas en la red social *Twitter*, dado que en estas plataformas “el espacio destinado a los comentarios habilita la convergencia de esas múltiples recepciones solitarias produciéndose una escena de escucha, lectura y espectación” (Fraticegli, 2019:8). Lo risible, entonces, está dado por el desvío de lo serio y los criterios de noticiabilidad que maneja el medio. La distancia que establece *La Nación* entre los criterios de noticiabilidad socialmente reconocidos como tales, que particularmente este medio dice sostener (y de allí su carácter de “seriedad”), y las publinotas sobre Juliana Awada y su familia, es la fuente de risa.

A modo de hipótesis, se propone que *Twitter* habilita como red social la posibilidad de generar contenido humorístico mediante el uso de la resignificación como herramienta discursiva. Se tomará el ejemplo de resignificación y desvío de lo serio que se crea a partir de los tuits de *La Nación* y el intercambio con usuarios de esta red social.

Para esto, se analizarán cuatro tuits del *Twitter* oficial de *La Nación* que remiten a noticias sobre Juliana Awada, esposa del ex-presidente de la Argentina, Mauricio Macri, y su familia durante el año 2020. A su vez, serán tomadas en cuenta las citas o respuestas a estos tuits, intercambios que la plataforma habilita, y que permite observar la apropiación y resignificación humorística que diversos usuarios realizan de una nota en el mismo espacio. Finalmente, se identificará y analizará la circulación social del sentido que se produce entre el colectivo hipermediático (Fraticegli, 2019) que es la página de *Twitter* de *La Nación*, y aquel colectivo hipermediático que en respuesta resignifica la información, a partir de la

interacción con el primer colectivo nombrado. Tal interacción es visible entre un medio tradicional de noticias y usuarios que aparecen como enunciadore de menor llegada, pero que tienen habilitado un espacio para el intercambio entre múltiples interlocutores. Se hará un análisis que contemple la intencionalidad política de las notas publicadas mediante los tuits, y a su vez, se tratará de identificar la disputa del sentido que se genera al interactuar un medio hegemónico con diversos usuarios.

El objetivo principal de la ponencia es analizar la potencialidad de una red social como *Twitter*, en tanto que habilita espacios de diálogo directo entre dos interlocutores con desigual poder y alcance. Al mismo tiempo, el humor como herramienta permite visibilizar la resignificación que es posible realizar como táctica contra, en este caso un medio hegemónico, exponiendo sus intencionalidades.

“SE HACE LA VÍSTIMA’: LA BURLA MEDIATIZADA EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA”

DE MATTEI, Josefina

Universidad de Buenos Aires

josefinademattei@gmail.com

La sociedad contemporánea está en constante transformación por los cambios en la circulación del sentido. Desde la emergencia del sistema de nuevos medios con base en Internet, que se encuentra en constante convergencia y divergencia con el sistema de medios masivos, se ha configurado un nuevo escenario mediático. Los individuos y colectivos administran sus propios medios de comunicación en las redes sociales mediáticas y, por tanto, son capaces de producir discursos y hacerlos circular. De ese modo, no hay lugares fijos para los enunciadore y la circulación ya no tiene solo una dirección, desde “arriba” hacia “abajo” (desde las poderosas instituciones a colectivos e individuos). En esta nueva era, la comunicación no solo puede darse de manera descendente (de arriba hacia abajo) sino también en dirección ascendente (de abajo hacia arriba) y horizontal (entre

pares). Al mismo tiempo que los individuos generan discursos, tienen la capacidad de construir colectivos (Carlón, 2020).

Internet ha ocupado un lugar fundamental en la transformación de las prácticas del conjunto de la sociedad. En cuanto a la producción de lo humorístico, los discursos de la actualidad se alejan de estar sujetos a censuras. Se producen cambios significativos de lo reidero, al generarse nuevas circulaciones del humor mediático. Con la aparición del sistema hipermediático, la burla se mediatiza y alcanza escalas de distribución que hacen incontrolable la circulación para las instituciones que previamente regulaban esos discursos (Fratlicelli, 2018).

En este contexto, se indagará “Se hace la víctima”, el caso de una mujer que fue objeto de burla por pronunciar mal una palabra. Dicha expresión fue realizada por Elizabeth Ogaz el 26 de marzo de 2019, cuando concedió una entrevista al programa “Bienvenidos” del canal 13 de la televisión chilena para hablar sobre la infidelidad de Sergio Jadué, ex presidente de la Asociación Nacional de Fútbol Profesional de Chile (ANFP) a su esposa María Inés Facuse. Ogaz, que trabajó con la pareja como empleada doméstica, dijo al aire “yo la veo que ella se está haciendo la víctima, se hace la víctima”, en vez de “víctima”. Un fragmento de la entrevista comenzó a circular por redes sociales. El discurso fue apropiado por internautas, que retomaron la frase en diferentes contextos a modo de burla: surgieron memes en *Twitter*, *Facebook* e *Instagram*, canciones remixadas en *YouTube*, *gifs* y *stickers* en *WhatsApp*. Por su parte, individuos profesionales también replicaron la expresión.

La propagación de los discursos risibles generó efectos en la vida cotidiana de Ogaz: denunció por los medios de comunicación que sufría *bullying* –argumentó que en la calle se reían de ella y llegaron a gritarle “ahí va la vieja víctima”–, también expresó que ganó popularidad, pero seguía siendo “pobre”. Su relato despertó el interés de autoridades estatales y días más tarde, Ogaz se reunió con el Ministro de Bienes Nacionales, Felipe Ward, que se comprometió a brindarle una vivienda para mejorar su condición habitacional. Además, la mujer llegó a tener su propia fonda llamada “No te hagai la VISTIMA”, en una

fiesta patria. Luego, volvió a ser noticia cuando le robaron el dinero recaudado en ese evento.

El caso que se presenta visibiliza nuevas circulaciones del humor mediático, propias de una sociedad hipermediatizada. Ogaz fue objeto de burla en las redes sociales mediática y la propagación de los discursos cómicos se volvió incontrolable. Los medios de comunicación masiva chilenos adoptaron una posición neutral en un primer momento y, posteriormente, abordaron de manera seria las burlas hacia la mujer. La diferencia en medios masivos llegó desde la ficción, cuando en la telenovela ATAV (Argentina Tierra de Amor y Venganza), el personaje de Eugenia Suarez expresó en una escena “ella también es víctima”, varios meses más tarde del inicio del caso.

Para el estudio de la circulación de la burla, se adoptará el Modelo de circulación hipermediática desarrollado por Carlón (2020). Se evidenciarán los procesos de producción de sentido sucedidos desde diferentes direcciones comunicacionales, con especial atención a la generación de discursos cómicos que emergieron desde las redes sociales. Al mismo tiempo, se identificarán las transformaciones en los vínculos entre individuos, colectivos e instituciones por la hipermediatización.

HUMOR EM TEMPOS DIGITAIS: ENTRE O NOVO E O VELHO

POSSENTI, Sírio (UNICAMP)

siriop@terra.com.br

RODRÍGES MUNIZ, Cellina (UFRN)

cellina979164@gmail.com

Na era digital, marcada pelo advento e uso desenfreado de inúmeros plataformas, aplicativos e redes sociais (para pedir comida ou transporte, para viajar ou para namorar, para simplesmente postar, compartilhar e curtir), em vias infindáveis de comunicação e avaliação (em que todos, a todo momento, estão *on line* comentando e opinando sobre

tudo), as sociedades contemporâneas organizam-se em torno de uma *hipercomunicação* generalizada (HAN, 2017). É nessa conjuntura que se apresenta o **tema** desta comunicação: aspectos discursivos em textos de humor na esfera digital. Como encarar o humor nessa conjuntura? Que aspectos e elementos podem ser elencados quando se trata de “fazer rir” nas mídias sociais? A partir de um *corpus* constituído de diferentes gêneros discursivos (memes, charges, postagens em geral) veiculados em redes sociais como Facebook e Instagram (não especificamente de páginas de humor), esta comunicação tem por **objetivo** propor algumas análises sobre aspectos discursivos do humor em materiais digitais. O que os dados reunidos permitem propor como **hipóteses** preliminares é que uma abordagem discursiva do humor na internet deve levar em conta **pelo menos** os seguintes aspectos: a) produção e circulação; b) cenografias enunciativas; c) tipos, temas e técnicas de humor. Em relação ao primeiro aspecto, certamente a esfera digital é mais “democrática” e mais “aberta” (qualquer um pode criar uma página de humor ou um meme) em comparação aos contextos anteriores à internet, quando o humor se manifestava com maior exclusividade em nichos como revistas e programas de TV, *stand-ups* com autores / atores profissionais, chargistas etc. Ainda acerca desse primeiro aspecto, é inegável que os textos humorísticos digitais implicam traços de maior instantaneidade / velocidade e efemeridade, tendo um “prazo de validade” muito mais fugaz. Sobre o segundo aspecto, pode-se dizer, acerca das cenografias enunciativas (MAINGUENEAU, 2006), que os textos muitas vezes exploram o “cenário” próprio das interlocuções digitais (uma conversa via whatsapp, um comentário via twitter etc.), mas as cenografias, de modo geral, não apresentam grandes diferenças em relação ao que ocorre fora das redes, a não ser por seu caráter multimodal mais contundente. Já em relação ao terceiro aspecto – tipos, temas e técnicas de humor – verifica-se a manutenção em grande medida dos mesmos *tipos* (humor de zombaria, humor de autoderrisão etc.), *temas* (polêmicas em torno do “sério” e do “extraoficial”) e *técnicas* (incongruência semântica, condensação, estereótipos, exagero etc.) nos textos de humor nas redes sociais. Tome-se o seguinte exemplo (que simula uma enumeração): no dia 16 de maio de 2020, na cidade do Rio de Janeiro, o cantor e compositor de funk conhecido como

MC Kevin morreu após cair da janela de um quinto andar do hotel onde estava hospedado. No dia seguinte, notícias afirmavam que a queda teria sido resultado de “uma brincadeira de mau gosto”, tentando escapar de um flagrante da esposa que supostamente estaria chegando ao quarto, onde o artista mantinha relações extraconjugais. Nesse mesmo dia, a seguinte postagem passou a circular: “Hoje descobri 3 coisas importantes sobre o MC Kevin: 1) que ele existia; 2) que ele não existe mais; 3) que ele não sabia voar. Apreendi também que se você quer trair sua mulher, alugue um apartamento no primeiro andar”. Já este outro exemplo não difere em sua técnica de uma piada típica, que explora a ambiguidade de uma palavra: foto da Mona Lisa com uma venda nos olhos e a legenda “PROIBIDA A VENDA”, que pode significar a proibição de VENDAR quanto a de VENDER a pintura (a novidade está na possibilidade de apresentar a pintura). Alguns aspectos típicos do humor (FREUD, 1905; PROPP, 1992; RASKIN, 1985) manifestam-se nesses exemplos, a saber: a relação com acontecimentos discursivos, tanto de longa duração (traições maritais; comércio/modificação de obras de arte) quanto de curta (a morte de um artista como MC Kevin); procedimentos como apelo a implícitos, deslocamentos, condensações, estereótipos, rebaixamentos, exageros, ironias, etc.; embates entre posicionamentos que tocam o / giram acerca do “politicamente correto” (piadas sobre a morte de alguém são éticas?). Observemos, ainda, mais alguns exemplos que, em línguas diferentes (inglês e espanhol) exploram os mesmos procedimentos vistos acima em português: em um meme, uma colagem de imagens mostra o filósofo e psicanalista esloveno Slavoj Žižek segurando uma embalagem de famosa marca de cosméticos, com os seguintes dizeres: “Lo simbólico, lo imaginário e l’oreal”. O jogo entre *l’óreal* que implica *lo real* explora ainda a incongruência entre a banalidade de uma tinta de cabelo e a solenidade do discurso do autor de “Interrogando o Real” citando conceitos psicanalíticos. Outro meme mostra o rosto do presidente brasileiro Jair Bolsonaro com a seguinte legenda: “Jail Bolsonaro”, o que remete à palavra em inglês *jail*, isto é, prisão, explorando a semelhança escrita (e a relevância da imagem poder ser vista) entre Jair e Jail, novamente pela técnica de condensação (há uma variante, #Jail Bolsonaro, em que o texto é precedido da hashtag, remetendo diretamente ao universo digital). O que exemplos como esses e outros permitem verificar é que, embora haja variações em termos de *midium* na contemporaneidade, elementos da ordem da discursividade humorística não apresentam mudanças significativas. Ou seja: há diferenças

(ênfase na multimodalidade, menos exclusividade na autoria, maior velocidade na circulação), mas também a manutenção de técnicas (ambiguidade, surpresa). Assim, a principal conclusão é que numerosas manifestações do humor que circula nas redes sociais se caracterizam mais pela circulação e pela multimodalidade do que por temáticas próprias ou pela inovação total das técnicas / de sua linguagem.

A CIRCULAÇÃO DO DISCURSO HUMORÍSTICO (DE ÓDIO) NAS REDES SOCIAIS: O CASO DE BOLSONARO E BOLSONABO

FELICIANI, Márcia Zanin

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

marcia.feliciani@acad.ufsm.br

DALMOLIN, Aline Roes

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

aline.dalmolin@ufsm.br

FRIGO, Diosana

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

diosana.frigo@acad.ufsm.br

O uso do cômico foi uma estratégia fundamental para que Jair Messias Bolsonaro emergisse do subsolo da política à Presidência da República do Brasil. No quadro *Mitadas do Bolsonabo*, veiculado no programa *Pânico na Band* durante o ano de 2017, o humorista Márvio Lúcio (Carioca) fazia sua representação do então parlamentar, correspondente ao original em termos de caracterização, postura e discursos. “Bolsonabo” ia às ruas acompanhado por uma comitiva de seguidores, posicionava-se em um palco e conversava com os espectadores. Suas respostas, sempre certeiras, eram o que chamava de “mitadas” – como o título pelo qual os seguidores de Bolsonaro lhe chamam.

Como se não bastasse o quadro, o presidente fez 23 publicações relacionadas ao personagem em sua página oficial no Facebook durante o ano de exibição. Dado este contexto, partimos dos conceitos de midiatização e circulação (Braga, 2006, 2012; Carlón, 2018; Fausto Neto, 2008, 2010) para verificar como a apropriação do personagem por Bolsonaro repercutiu na plataforma, a partir da análise dos comentários das 5 postagens com maior engajamento.

Em geral, o compartilhamento dos vídeos foi bastante elogiado, principalmente por denotar que o presidenciável ainda valorizava o humor tradicional em meio às imposições do “politicamente correto”. A estratégia também serviu para colocá-lo no mesmo patamar dos usuários, apresentando-o como uma pessoa simples, que gosta de rir e se descontraír – posicionamento que, apesar de aparentemente despretensioso, é dotado de forte intencionalidade.

Neste caso, constatamos que o humor visava a disseminação de um ódio de caráter biopolítico contra determinados grupos sociais (Foucault, 1988, 1999; Pelbart, 2009; Agamben, 2002), ou seja: um ódio que se origina a partir de características biológicas dos indivíduos – mais especificamente mulheres, pessoas LGBTQ+, de aparência física ou postura que destoam dos padrões de beleza impostos. O quadro humorístico também foi explorado para a promoção de outros temas caros à candidatura de Bolsonaro, como o militarismo, o armamento e o tratamento dado a opositores – violento simbólica e até fisicamente.

Neste âmbito, percebeu-se que os usuários demonstravam forte adesão aos discursos do humorista, reproduzindo-os nos comentários – em especial as categorias de gênero e sexualidade. Além delas, um terceiro conjunto de discursos emergiu mais incisivamente na circulação: o ódio à esquerda, direcionado tanto a usuários, como a personalidades políticas e, de maneira mais ampla, a uma esquerda “entidade”, de concepção generalista.

Assim, o trabalho evidenciou que, em um cenário fortemente marcado pelas interações em plataformas de redes sociais, o humor pode ser um aliado na construção de engajamento

junto aos públicos de interesse e, em especial, no alavancamento de candidaturas políticas. Entretanto, também pode ser utilizado como forma de perpetuar discursos dotados de ódio – que, externados pela “máscara” do comico, são pouco ou nada questionados; assim, contribuem para a instauração de um contexto de conservadorismo moral e político (ainda maior) no país.

Desta forma, concluímos que o discurso humorístico não é neutro ou descolado da realidade, pelo contrário: o humor é uma forma suavizada de se dizer exatamente o que se quer dizer (Bergson, 2018; Gruda, 2013). Apesar da análise ser datada, visto que se trata de um recorte revisado do trabalho final de graduação da autora (Feliciani, 2018), o debate é bastante atual. Isso porque, não bastasse a utilização do comico na pré-candidatura, Bolsonaro segue fazendo-o no cargo de presidente.

Cabe destacar a ocasião em que, em seu encontro diário com jornalistas, o presidente trouxe o personagem para falar por si (Freitas, 2020) – ato que não só reforçou seu desprezo pela imprensa, como evidenciou nela outro foco de seu ódio. Mais recentemente, em pronunciamentos nas redes sociais, cadeias radiofônicas e junto à imprensa, o líder do país utilizou de humor e ironia para relativizar a pandemia da COVID-19 (Oliva, 2021). Declarações de que não seria derrubado por uma “gripezinha”, o Brasil precisa deixar de ser um “país de maricas” e que “não é coveiro” para falar de mortos, mostram não só que o tema ainda é latente, como também que os discursos de representação e representado, neste caso, são os mesmos.

Apesar de ligado à política, enquadrámos o trabalho no eixo “redes sociais” com o intuito de demonstrar a circulação dos discursos do personagem e do presidente nesses espaços. O exemplo é bastante frutífero, visto que Bolsonaro surge da atuação pública do ex-deputado, é veiculado na TV, apropriado no Facebook e repercute daí em diante entre os usuários. Contempla também momentos da circulação que fogem ao nosso olhar, como o acompanhamento dos espectadores do programa pela televisão, bem como seus comentários boca-a-boca. Pode-se englobar, ainda, a utilização que Carioca faz do

personagem em espaços outros, como seu canal no YouTube e apresentações pelo Brasil. Tudo isso considerando apenas 2018.

Quase três anos depois, é possível pensar nos fluxos adiante que levantamos aqui: o reaparecimento do personagem junto a um Bolsonaro já presidente, distribuindo bananas e desqualificando verbalmente jornalistas em coletiva de imprensa; e o uso do humor pelo próprio presidente, especialmente evidenciado no seu descaso com os mais de 500.000 mortos por COVID-19 no Brasil.

Desta forma, o exemplo é profícuo para avaliar a circularidade não só de produtos midiáticos, mas também do humor e do próprio discurso (Foucault, 2014; Orlandi, 2005; Verón, 1996). Longe de ser isento, ele é permeado pela ideologia de quem o profere, do acionamento de discursos prévios e mesmo da previsão de rumos futuros – sem, todavia, possibilidade de assegurá-la, dada a assimetria entre produção e recepção.

Apesar de não evidenciar essa assimetria, dada a adesão dos usuários aos discursos dos “Bolsonaros”, o exemplo pode indicar o declínio do seu “reinado”. Isso porque, tal como disserta Rocha Jr. (2021) a respeito da opção do presidente por comunicar-se via lives do Facebook, o uso do humor, especialmente em contextos delicados como a pandemia, é uma escolha arriscada – e como tal, passível de questionamento. O autor atribui este papel ao jornalismo; aqui, demarcamos a posição da ciência, que, assim como o humor, não é isenta de um olhar crítico à realidade.

LA RISA QUE SALTÓ LA GRIETA: ANÁLISIS DE LOS MEMES DE “CAMPAÑA BU” DURANTE LAS ELECCIONES PRESIDENCIALES 2015 EN ARGENTINA

MEDINA, Florencia Magalí

Universidad de Buenos Aires

flommed@gmail.com

Las formas de lo risible son múltiples y muy diversas, pero siempre compartidas. Tal como señala Henri Bergson (1991), la risa es un fenómeno social: “Nuestra risa es siempre la risa de un grupo” (p. 14). Incluso en contextos de crisis, tensiones políticas, desacuerdos irreconciliables, la fiesta de la risa no se reserva derecho de admisión.

Así sucedió en Argentina a lo largo de la campaña presidencial del año 2015. Mientras los discursos sobre la “grieta” proliferaban, una *fanpage* de la red social *Facebook* consiguió convertirse en viral en muy poco tiempo, atravesando las diferencias partidarias sin limitaciones.

El año 2015 inauguró un nuevo evento televisivo y radial vinculado con la campaña: los debates presidenciales obligatorios. Ambos fueron transmitidos en directo por todos los medios de radio y televisión del Estado, con un amplio número de espectadores y réplicas en redes sociales. Durante ese debate, el candidato a presidente Mauricio Macri resaltó la idea de que estaba “ganando el miedo”. Esa frase hacía referencia a la oposición, encabezada por Daniel Scioli, que estaba llevando a cabo una llamada “campaña negativa” o “campaña del miedo”, en la cual se anticipaban las presuntas medidas que tomaría Mauricio Macri si se convirtiera en presidente de la Nación. En ese marco, se popularizó un *hashtag* (en sus dos versiones: “#SiMacriGana” y “#SiGanaMacri”) difundido por diversos funcionarios políticos y replicado masivamente en las redes sociales. Semanas después de ese primer debate presidencial, un 30 de octubre, se creó en Facebook una fanpage llamada

Campaña Bu, con el eslogan “Con miedo votás mejor”, que difundía una serie de memes parodiando la estrategia del candidato Scioli. La página no solo consiguió 100.000 *likes* en

una semana, sino también la aprobación de sujetos afines tanto a un candidato como al otro. Los memes fueron compartidos en cuentas personales e imitados por otras *fanpages*.

La página realizó más de 100 publicaciones, pero la mayoría de ellas (sobre todo, las publicadas durante la campaña de 2015) seguían una misma estructura: un archivo de imagen con una fotografía de fondo; una frase condicional, que comienza con “Si gana Macri...” o “Si votan a Macri...” en todos los casos; el logotipo de la página (un dibujo que remite a la película *Scream* y la leyenda “Campaña Bu!”) y el eslogan “Con miedo votás mejor”. A continuación, ofrecemos la transcripción de una selección de diez de esas publicaciones, que nos parecen representativas de todas ellas.

Si votan a Macri, se acaba la capa de ozono.

Si gana Macri, te queda un cacho de lechuga entre los dientes.

Si gana Macri, caduca tu cuenta gratuita de *Whatsapp*.

Si votan a Macri, Nicole Neumann retoma la música.

Si gana Macri, el fernet te lo sirven con Manaos.

Si gana Macri, los caramelos ½ hora te van a durar 15 minutos.

Si gana Macri, Karina Jelinek no lo va a dejar más a tu criterio.

Si gana Macri, Maradona va a hablar más lento aún.

Si gana Macri, el Gigoló se agarra a tu hermana.

Si gana Macri, Soldán se va a sacar la bata.

Si bien las publicaciones son archivos de imagen que contienen fotografía y texto, la fotografía (una imagen icónica de la persona famosa o del objeto mencionado) resulta accesoria: aislada, no produce ningún efecto cómico. El texto, por el contrario, podría resultar risible incluso sin la imagen. Por ese motivo, decidimos focalizar el análisis en aquellos enunciados textuales.

Nuestro objetivo es determinar cómo la página logró generar un material risible exitoso, capaz de conseguir un enorme número de seguidores en un tiempo muy breve, en medio de un clima de confrontación política imperante.

Con dicha finalidad, organizamos el análisis en dos grandes secciones: el plano del enunciado (la forma de incorporación del discurso político, el género discursivo y el ethos construido) y el plano de la oración (la estructura argumentativa, los *topoi* y los mecanismos de risibilidad utilizados).

Para el análisis, tuvimos en cuenta los aportes de Mijaíl Bajtín (1985), Oswald Ducrot (1994 y 1998), Henri Bergson (1991), Gérard Genette (1999) y Linda Hutcheon (1981).

A partir del análisis en su conjunto, pudimos obtener una explicación posible para el éxito de los memes de CB, que podría resumirse en una suma de, al menos, tres factores.

En primer lugar, la elección del género. En un momento histórico en el que las redes sociales forman parte de la vida cotidiana de un gran porcentaje de la población, desarrollar un material de amplia y rápida circulación en ese medio, sin dudas es un excelente punto de partida para garantizar su difusión. Además, la forma de circulación del género meme en particular, cuyo origen es difuso e irrelevante, borra la pertenencia partidaria y reproduce autorías múltiples, ya que es re-versionado por distintas *fanpages* y hasta cuentas personales.

En segundo lugar, el hecho de que el discurso político esté inserto en sentido paródico propone una ambigüedad con respecto al ethos del enunciado: no hay una dimensión claramente peyorativa, sino más bien matizada, de manera que el componente polémico pasa a segundo plano.

En tercer y último lugar, por supuesto, es elemental la efectividad de los procedimientos cómicos puestos en juego: una transposición a nivel del enunciado sumado a lo que llamamos una interferencia de series a nivel de la oración.

No es un solo factor, sino una sumatoria de todos ellos, los que se conjugaron para que el discurso risible analizado en este trabajo lograra lo que ningún otro discurso pudo lograr: saltar “la grieta”.

VIERNES 24 DE SEPTIEMBRE

10:00 a 11:30 hs.

CIERRE DE LAS JORNADAS

MARA BURKART

Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

HUGO LEWIN

Director de la Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

SALVIO MARTÍN MENÉNDEZ

Director del Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

OSCAR STEIMBERG

Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes

TOMÁS VÁRNAGY

Carrera de Ciencia Política, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

PRESENTACIÓN DEL LIBRO

ARRUINANDO CHISTES.

PANORAMA DE ESTUDIOS DEL HUMOR Y LO CÓMICO

Ana Beatriz FLORES/ Universidad Nacional de Córdoba

Jorge MONTEALEGRE / Universidad Santiago de Chile

Mara BURKART/ CONICET, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín

Damián FRATICELLI/ Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes

Tomás VÁRNAGY / Universidad de Buenos Aires

11:45 a 12:45 hs.

MESA 1: HUMOR Y ARTE

MODERADORA: DIANA GÓMEZ

LA RECEPCIÓN DEL FUTURISMO EN AMÉRICA. CARICATURAS EN LA PRENSA ARGENTINA, BRASILEÑA Y URUGUAYA

QUEIROZ, Helaine Nolasco

Universidad Federal de Minas Gerais

queiroz.helaine@hotmail.com

El futurismo puede considerarse como el primer movimiento de vanguardia del siglo XX de gran amplitud que fue conocido casi simultáneamente en Europa y América. Adquirió notoriedad en el mundo occidental casi inmediatamente después del lanzamiento del “Manifiesto del Futurismo”, firmado por Filippo Tommaso Marinetti, en el periódico parisino *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909, en francés. Entonces, las ideas de Marinetti, se extendieron amplia y rápidamente por Europa y América.

El “Manifiesto del Futurismo” fue apenas el primero de muchos manifiestos lanzados por Marinetti y otros intelectuales italianos, que hablaban desde la pintura, arquitectura, cine, música hasta el placer y las mujeres. En los años siguientes, el futurismo recibió muchas adhesiones e involucró a artistas de tendencia anarquista, unionista y socialista. Otros fueron

atraídos por el fanatismo de la sociedad de masas fascista. Marinetti se apegó cada vez más a la política de Benito Mussolini, “limó” ciertos bordes agresivos del futurismo, y se integró en los circuitos de poder del régimen totalitario, acercándose cada vez más al arte oficial. El fascismo italiano se apropió de símbolos futuristas y promovió ciertos aspectos del movimiento, pero también fue cauteloso y hostil hacia otros, en una relación “tensa, confundida e incluso divertida”.

El futurismo llegó a los tres países latinoamericanos que nos interesan casi simultáneamente, a menos de dos meses después del lanzamiento del “Manifiesto del Futurismo” en *Le Figaro*. El diario *El Día*, de Montevideo publicó el manifiesto el 20 de marzo de 1909. El escritor nicaragüense Rubén Darío tradujo el manifiesto y lo publicó el 5 de abril de 1909, en el diario porteño *La Nación*, del que era corresponsal. En Brasil, uno de los primeros registros del término en la prensa apareció el 6 de abril de 1909, en el *Correio da Manhã*, de Río de Janeiro.

El término “futurismo” asumió diferentes interpretaciones para los latinoamericanos, quedando asociado con el arte moderno considerado, a veces, incomprensible e indigno de ser tomado en serio y, en otros momentos, como la única estética ajustada a los tiempos modernos. Se identificó con todo lo que se refería a innovaciones de contenido y forma. Luego pasó a significar, en términos más amplios, lo que era diferente o extravagante. También se refirió al extraordinario avance científico y tecnológico, que a menudo eran contradictorios en un continente de industrialización todavía precaria. Aun así, se centró en una nueva forma de pensar y vivir el tiempo y el espacio.

Las vanguardias en cada uno de los tres países tuvieron diferentes interpretaciones sobre el futurismo. En Brasil, la Semana del Arte Moderno de 1922 fue llamada, peyorativamente, Semana Futurista. Mário de Andrade se negó a ser llamado de “Poeta futurista”, por no compartir con una filiación escolar a Marinetti. En Argentina, la revista *Martín Fierro* exhibió muchos artículos sobre el futurismo y sus impulsores. En Uruguay, Ildefonso Pereda Valdés, autor de *La Guitarra de los Negros*, exaltó las innovaciones futuristas y Alfredo Mario Ferreiro

incorporó el tema de la máquina y la celebración de nuevos absolutos como la velocidad, al escribir *El hombre que se comió un autobús*.

Marinetti viajó a América en 1926. Llegó a Río de Janeiro en mayo de 1926 y partió hacia São Paulo y Santos, dando conferencias y entrevistas. En Argentina, en junio, visitó Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba, en un nuevo calendario de conferencias y presentaciones públicas. Finalmente, llegó a Montevideo, donde permaneció solo dos días y de donde partió de regreso a Italia. Las reacciones a su presencia son las más distintas y reflejan en gran medida la especificidad de las intelectualidades y las orientaciones políticas en cada uno de los países sudamericanos.

La intelectualidad de cada uno de los tres países se dividió entre la exaltación y la condena del futurismo como movimiento artístico y doctrina que apoyaba un régimen autoritario. En Brasil, mientras Graça Aranha y Menotti del Picchia recibieron y apoyaron a Marinetti, Mário de Andrade escribió artículos condenando su presencia en el país. En Buenos Aires, Marinetti fue recibido calurosamente por la revista *Martín Fierro*, quien lo honró con un banquete y un número especial. En Montevideo, el líder futurista realizó una conferencia en el Teatro Artigas, que no atrajo a una gran audiencia. La revista *La Cruz del Sur* publicó una reseña de la presentación, escrita por Gervasio Guillot Muñoz. Alberto Zum Felde, por su parte,

aplaudió su visita a Uruguay en *El País*, pocos meses después de su partida. También hubo muchas críticas a la orientación política de Marinetti, quien tuvo que aclarar ante la prensa uruguaya que no tenía representación oficial. El fascismo marinettiano tuvo serias dificultades para penetrar en el Uruguay de José Batlle y Ordoñez, aunque no faltó una prensa manejada por inmigrantes y políticos para dar a conocer su admiración por Mussolini.

Nuestra hipótesis es que, entre las primeras reacciones al futurismo, en América Latina, estaba una crítica condenatoria de la estética de lo moderno, de desconocimiento de su contenido y de reacción contra los cambios que proponía. El futurismo fue interpretado con connotaciones peyorativas, relacionadas con la locura, la insensatez y la indignación. Esas

primeras manifestaciones pueden ser encontradas en imágenes, de las cuales son importantes las caricaturas.

Apenas en la década de 1920, los artistas absorbieron y dialogaron mejor con las propuestas del futurismo y las imágenes cambiaron. Entonces, las vanguardias defendieron la estética de la velocidad, la máquina y la modernidad e incorporaron temas, innovaciones estéticas y estrategias de choque y promoción exploradas por futuristas en cuadros y esculturas. Las caricaturas no desaparecieron, pero las imágenes pudieron ser de otro tipo.

Estudiar las caricaturas posibilita percibir las críticas y las interpretaciones al futurismo en la gran prensa. Intentamos percibir si ellas tienen una visión más amplia del movimiento, si hacen crítica al arte moderno o si tratan del contexto político. Más que una asimilación pasiva e imitativa, el futurismo es objeto de críticas y adaptaciones en las Américas, donde los impulsos innovadores tuvieron sus propias motivaciones en medio de los cambios que vivía la sociedad latinoamericana.

“NO SÉ SI TÚ PIENSAS COMO YO, PERO ESTAS FORMAS ABSTRACTAS ME DEJAN FRÍA...” EL ARTE MODERNO VISTO POR EL HUMORISMO GRÁFICO CHILENO A TRAVÉS DE LA OBRA DE RENÉ RÍOS BOETTIGER (PEPO)

AGUILERA ALVAREZ, Claudio
Biblioteca Nacional de Chile
ce.aguileraalvarez@gmail.com

Las relaciones entre arte e historieta son abundantes, complejas y contradictorias. Rechazo, desprecio, parodia, inspiración, apropiación y homenaje se han mezclado tejiendo una historia cargada de tensiones en constante transformación. Dentro de estos múltiples cruces nos interesaremos aquí en lo que Gasca y Mensuro han definido como citas pictóricas con fines humorísticos. Estas tuvieron un importante desarrollo en Francia a contar de la segunda mitad del siglo XIX con el surgimiento de nuevas corrientes plásticas como una

manera, en palabras de Denys Riout, de “contrarrestar la angustia ante lo que no se comprende”.

Desde entonces humoristas gráficos de todas latitudes han satirizado no solo a pintores y escultores, sino también a la institución artística, con sus eventos, géneros, movimientos y rituales, y la perplejidad del público ante los nuevos discursos pictóricos, promoviendo una visión mayoritariamente contraria a las vanguardias. Sin embargo, a través de sus parodias y citas han colaborado también a su difusión y asimilación entre personas poco habituadas a las corrientes modernas. Porque, como ha señalado el teórico francés Thierry Groensteen, el humor gráfico sobre el arte permite ver “detrás de la burla (...) verdaderas cuestiones estéticas”.

En Chile el tema tiene una temprana aparición bajo la influencia de los modelos franceses, coincidiendo con la masificación de la caricatura en la prensa satírica y cultural, la llegada de las primeras noticias acerca de las nuevas tendencias pictóricas europeas y la instalación de la institucionalidad del arte.

Si bien su presencia será constante entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, uno de sus mayores exponentes fue René Ríos Boettiger (Pepo, 1911-2000). Tras breves estudios de medicina, el dibujante se inscribió en la Escuela de Bellas Artes, institución que recién había reabierto después de tres años de reorganización tras una larga crisis. De esa época de intensa formación se conservan algunos dibujos académicos de Ríos hechos con modelo, que exhiben su precisión para captar la figura humana, modelar las sombras y, sobre todo, definir la silueta femenina poniendo acento en la sensualidad de la pose. Entre las obras también se pueden ver algunas figuras masculinas clásicas, y reproducciones de esculturas de Miguel Ángel y Rodin.

Ese mismo año, Ríos, que aún no firmaba con el nombre de Pepo, que lo haría popular en toda Latinoamérica, comenzó a colaborar en la revista *Topaze*. Su primer dibujo es justamente la recreación de una obra *El Angelus* (1859) de Jean François Millet, en la que

trasfigura la pacífica escena del pintor francés en una alegoría sobre la compleja situación económica que atravesaba el país.

De ahí en adelante, el arte será una fuente de inspiración inagotable para el dibujante. Admirador confeso de Rembrandt, El Greco y Dalí, las referencias a la pintura le permitieron documentar los cambios en el gusto de la sociedad de chilena, y la incorporación de nuevos movimientos artísticos al país y códigos plásticos al discurso cotidiano. También reflejó el desconcierto del público chileno a una nueva forma de visualidad y su propia visión acerca de la contradictoria relación del arte con la historieta, entre el homenaje y la crítica escéptica.

Sin embargo, a diferencia de lo realizado anteriormente por otros dibujantes chilenos como Luis Fernando Rojas, Moustache y Coke, que publicaron en revistas dirigidas a un público de la élite y burgués conocedor del medio cultural, Pepo introdujo sus referencias al arte en revistas masivas, cuyo público estaba integrado por lectores de clase media y trabajadores calificados, donde convivían con chistes de connotación sexual, fotografías de modelos semi desnudas e historietas de género.

Fue precisamente en las portadas de revista picaresca *El Pingüino* (1956-1968) donde Pepo pudo desarrollar con mayor amplitud el tema. Por una parte, se pueden individualizar representaciones de obras que ayudan a la ambientación de la escena, asociando el arte popular a la clase media, los cuadros abstractos a la burguesía y las obras de temática histórica a la aristocracia. Sin embargo, entre 1960 y 1963 realizó al menos cinco portadas en las que presenta situaciones que ocurren en exposiciones o en talleres de artistas. En ellas se pueden identificar esculturas de formas abstractas similares a las realizadas por Henry Moore, Barbara Hepworth, quien expuso en Chile en 1960, y las chilenas Lily Garafulic y Marta Colvin, pero lo risible de la situación proviene, tal como ya lo había hecho, del deseo de los personajes masculinos por las mujeres y de su escaso interés por las obras expuestas, las que “dejan fríos” a los visitantes o pueden resultar tan atractivas como un extintor contra incendios.

En estos dibujos Pepo también ilustra el lugar común del artista bohemio en su buhardilla, de boina, pipa y pelo largo, y actitud displicente, y una crítica permanente al arte moderno: su distanciamiento de la realidad. En cuanto a los espectadores, ellos se muestran intentando comprender las obras motivados por la una obligación social y las apariencias, en un esfuerzo que resulta absurdo y finalmente cómico.

Estas temáticas las seguirá explorando a través de su popular personaje Condorito, quien durante la década de los 60 adquiere las características de diferentes personajes históricos y es redibujando como La Gioconda, en una transformación que recuerda los gestos iconoclastas de Marcel Duchamp o Salvador Dalí, y en versión surrealista y cubista.

El presente trabajo pretende profundizar en estos hitos y artistas que Pepo tomó como referencia, al tiempo que releva, en base al análisis de obras, el rol de la historieta como espacio para el ejercicio de una crítica, popular y no legitimada, del arte, y clave en la

sociabilización de los discursos plásticos modernos. Para lograr estos objetivos se realizará un recorrido por publicaciones satíricas a contar de la segunda mitad del siglo XIX, entre ellas *La revista cómica*, *La lira chilena*, *Zig-Zag* y *Topaze*, para luego centrarse en la producción de Pepo a través de sus trabajos para *Pobre Diablo*, y las mencionadas *El Pingüino* y *Condorito*.

MIENTRAS TANTO. APUNTES SOBRE HISTORIETA DE HUMOR POP EN LA ARGENTINA (1966-1976)

CILENTO, Laura

Instituto de Artes del Espectáculo / UBA, UNSAM

iae.historiartes@gmail.com

El trabajo ofrecerá resultados de un relevamiento acerca de algunas líneas de trabajo del humor y la literatura gráfica vinculadas con la cultura pop local en la década 1966-1976, es decir desde la experiencia de *La Hipotenusa* (1966) hasta la secuencia que crean *Satiricón*

(1972-1976), *Chaupinela* (1974-1975) y *Mengano* (1974-1976), todas ellas revistas abiertas a la actualidad del espectáculo y de la opinión cultural. Desde este último punto de vista, el propósito es localizar los puntos de experimentalismo o -dicho en otras palabras-las búsquedas estéticas de sus artistas gráficos en aquellos casos en los que la novedad del Arte Pop y de las artes de consumo de referencia crearon órbitas de trabajo divergentes - en términos explícitos, al menos- de otras trayectorias de radicalización artística y política de ese mismo período.

La exploración de los nuevos temas de la agenda progresista alternados con las tensas condiciones de libertad de expresión, en el marco de una industrialización de las artes visuales y del diseño instalado en los consumos cotidianos, sumados a la asunción eufórica de la implantación del imaginario de los géneros audiovisuales masivos y populares, delineó

un “mientras tanto”, un momento histórico donde, junto al arte como crítica del mundo contemporáneo, surge una variante que es (en palabras de Susan Sontag, 2005), una “extensión de la vida”, y por eso “entiende la representación de (nuevos) modos de la alegría” (*Una cultura y la nueva sensibilidad*, aparecido en 1965).

Los ensayos de remediación que dan cuenta de nuevos cruces entre la ficción y el mundo, la exploración de los colores y el estímulo sensorial, así como nuevas constituciones del cuerpo caricaturesco y la peripecia cómica, fueron experimentos frecuentes que se asocian a estos “nuevos modos de la alegría” y que permitirán delimitar los términos para reconocer una “historieta de humor” (Steimberg, 1982/2013) pop.

Respecto de la remediación (en los términos de Bolter y Gruskin, 2011, se trata de la representación de un medio en otro, tomando el formato del medio remediado como uno de los contenidos que se hacen visibles), se propondrán las diferencias entre la historieta-fotomontaje que presentó *La hipotenusa*, la *movie satire* en la línea de la revista norteamericana *Mad* que realizó Osvaldo Pérez D` Elías (especialmente para *La Hipotenusa* y para *Satiricón*) y las parodias de Roberto Fontanarrosa, Crist (Cristóbal Reinoso) y Serguei (Sergio Goizauskas). Se hará especial énfasis en la irrupción de formatos y temáticas de la

cultura popular mediática argentina como enriquecimiento de la ficción historietística, en el primer caso, y como formación de competencias culturales de contaminación entre la alta cultura y la cultura popular en los siguientes casos.

Definido el Arte Pop como “sensibilidad visual” (Garner, 1996), el recorrido del color y de los efectos de distorsión visual propia de esta poética artística serán parte de la experimentación desde formas de humor y de gratificación sensorial que dependieron de la receptividad de los artistas gráficos a la tradición historietística tanto como a los avances en las artes del diseño. En este caso, la relación entre impacto visual y *slapstick comedy* serán aproximados desde Jorge Sanzol y Lorenzo Amengual, especialmente.

Se intentará demostrar de qué manera la historieta de humor pop se retroalimenta de las tradiciones de la cultura popular locales y de industrias culturales internacionales, a las que absorbe con una diferencia estilística experimental, de signo humorístico, y con ambos cauces elabora su propia intervención en la arena de los medios de comunicación. De alguna manera, se tratará de expandir una fórmula que Juan Sasturain pensó en relación con la parodia en Fontanarrosa: “una manera de percibir la realidad como totalidad PASADA POR el lenguaje y los medios masivos” (1995: 158. Subr. del autor).

NOSOTROS BRASILEÑOS ... AUTÉNTICAMENTE TIPOS DE FICCIÓN: EL HUMOR DE CHICO ANYSIO

VIEIRA, Thaís Leão

Universidade Federal de Mato Grosso

thaisleaovieira@gmail.com

Si el humor puede ser el arte de ser muchos, distanciarse de uno mismo para mirar una situación desde otro punto de vista, Chico Anysio conocía profundamente su “otro yo”. En sus más de doscientos personajes creados en radio, televisión o teatro, el comediante compuso una galería de tipos humanos nacionales. Bozó, Alberto Roberto, Roberval Taylor, Nazareno, el profesor Raimundo, Haroldo, Pantaleão, el diputado Justo Veríssimo, entre

muchos otros, cuya competencia humorística Chico construye biografías de una realidad ficticia. El objetivo de este trabajo es discutir las representaciones del ser brasileño en la obra de Chico Anysio a través del debate entre ficción, humor e historia.

Algunas características son muy importantes en su estado de ánimo: apoyo en hechos, uso de tonterías, capacidad para reírse de sí mismo. La construcción de un personaje involucra texto, cuerpo y voz del actor. En el caso de Chico Anysio, el cómic no solo se basó en los gestos y palabras del actor, sino también en la voz. El uso de variaciones de voz y tono tiene

un efecto como recurso corporal y como movimiento corporal. Los gestos de la voz son inseparables de la palabra, la participación de la voz como composición cómica tiene un elemento central. Su repertorio de obras dialogaba con varios lenguajes, con la percepción de los gestos vocales de los altos y bajos, en síntesis con la comicidad de la voz, que provenía principalmente de la experiencia radiofónica y teatral.

Si bien el efecto cómico proviene del recurso retórico, es en la composición vocal donde Chico Anysio sostiene su propio repertorio de humor radiofónico: la apreciación de la palabra; los frenos; los silencios; las intensidades de las entradas de voz; los agudos y graves; los fonemas siseados, articulados con la acción sonora de la escena radiofónica. Un elemento central es el dominio de la voz como instrumento de performatividades, la voz como foco de la acción dramática: ritmo más relajado, ritmo acelerado, velocidad del habla, tono: todas son herramientas que van más allá del campo de lo puramente verbal. De hecho, parte de la reacción humorística presente en Chico Anysio está en la vocalidad y el sonido. En otras palabras, lo cómico no es solo lo que se dice, sino la forma de lo que se dice. Y esta forma refuerza, a través de los personajes, un desorden nacional, una idea de la identidad brasileña que implica valorar al brasileño que se caracteriza como un sistema compuesto por un orden cuya vía de comunicación es un desorden.

Al poner en escena personajes que representan tipos sociales, Chico Anysio buscó la cercanía al pasado en personajes como Salomé (quien satirizó la dictadura militar y supuestamente conversó por teléfono con el ex presidente João Figueiredo); el capitán

Trovão, ex torturador en la época de la dictadura en Brasil, que redescubrió y acechó a sus víctimas; Tim Tones, quien satirizó a pastores de iglesias que solo buscaban dinero; Paulo Jeton, senador que dijo que si Brasilia era buena, Niemeyer viviría allí. También se destacó el personaje de Haroldo, un entrenador personal homosexual que insistía en decir que era heterosexual, pero que siempre fue recordado por su antiguo nombre en clave -Luana- por su amigo León (Paulette). Comprender sus formas de hacer reír a la gente, burlarse de rasgos que constituyen una identidad brasileña, significa pensar en la risa del ridículo en sus múltiples personajes.

13:30 a 15:00 hs.

MESA 2: HISTORIA DEL HUMOR

MODERADOR: TOMÁS VÁRNAGY

LA RISA, LA ÉTICA Y LA JUSTICIA EN LA ATENAS DEL SIGLO IV A.C.

BUIS, Emiliano Jerónimo

Facultad de Derecho / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

CONICET

ebuis@derecho.uba.ar

Con muy escasas excepciones, la comediografía de Menandro no ha sido objeto de estudios específicos —ni por parte de filólogos ni de historiadores— focalizados en las alusiones político-jurídicas. En notoria oposición con la producción aristofánica del siglo V a.C., el *corpus* literario que ofrece la Comedia Nueva fue interpretado desde un cosmopolitismo propio de la nueva realidad que se vislumbra a fines del s. IV a.C. Este trasfondo ha contribuido sin duda a la identificación y al análisis de los argumentos de Menandro, ligados con entretelones familiares y asuntos domésticos, como planteos del orden de lo privado, aislados de los fenómenos políticos por los que atraviesa el mundo helénico. Sin embargo, una relectura de los testimonios fragmentarios que nos ofrecen algunas piezas menandras permitiría en cambio sostener que son frecuentes las referencias a la normatividad socio-

política y que, por lo tanto, mucho puede decirse acerca de la dimensión pública de sus obras.

En el marco de un proyecto mayor destinado a explorar los distintos cimientos de la poética cómica de la justicia en el mundo griego, me interesa mostrar que, si bien es cierto que las obras de Menandro no escenifican la administración de justicia en sí misma, ello no implica

una ausencia del derecho de la *pólis* ni un desinterés por el plano de lo jurídico. Pero ¿de qué modo se manipula el derecho en estas obras para fines risibles? Si es una herramienta auxiliar o un instrumento empleado por los personajes para apoyar o obstaculizar el plan de acción, para crear o resolver el conflicto interno de la pieza, ¿a qué dispositivos cómicos se ve sujeto?

A los fines de postular una posible respuesta a dicha inquietud me interesa ofrecer una lectura de pasajes de dos obras fragmentarias de Menandro (*Epitréontes* y *Samia*), cuya interpretación permitirá distinguir algunas de las estrategias privilegiadas de juego con el sustrato jurídico. Con ello propongo indagar en los diversos dispositivos literarios humorísticos que —en contraste con las estrategias compositivas desplegadas por Aristófanes casi un siglo atrás (subversión, hipérbole y transcontextualización)— pone en práctica Menandro a los efectos de consagrar en sus piezas el triunfo de una “justicia” moral frente a los corruptos y litigiosos. En particular, me refiero a los recursos de la imprevisibilidad y de la imprecisión del derecho, que son adecuados para producir risa en el marco del fin ético de cada una de las piezas.

En el caso de la obra *Epitréontes*, representada hacia el año 300 a.C., vemos que se produce una disputa en torno del hallazgo de un niño y sus pertenencias. Siriscos y Daos acuerdan someterse a un arbitraje de un anciano que justo deambulaba por la escena, Esmicrines (a la sazón, el padre de Pánfile y, por lo tanto, el abuelo del bebé) quien, sin saber nada al respecto, escucha ambas posiciones y resuelve finalmente devolver los elementos disputados a quien poseía el bebé. El pasaje arbitral, que se extiende por más de ciento cincuenta versos (vv. 218-375), es fundamental para la obra. A diferencia de lo

que se advierte en la comedia aristofánica (donde hay una burla de los dispositivos judiciales), Menandro no recurre aquí a la compleja escenificación de la actividad tribunalicia. En cambio, los dos esclavos alegan la justicia de sus pretensiones, con un vocabulario forense que resulta adecuado pero claramente desubicado en ambos personajes. La risa se funda en la imprevisibilidad: contrariamente a lo esperado, el discurso judicial surge en boca de quienes no estaban en condiciones de acceder a los juicios atenienses. En el laudo de Esmicrines, finalmente, se enfatizará el valor de lo “justo” mostrando la dimensión filosófica del enfrentamiento y su cierre moralizante (vv. 355b-357).

En cuanto a la obra *Samia*, también nos encontramos con una comedia basada en los malentendidos, en este caso referidos a la paternidad y maternidad de un niño. En el Acto IV se presenta el único ejemplo de enfrentamiento físico entre dos ancianos que nos transmite la Comedia Nueva, donde —una vez más— aparecen acusaciones de tinte jurídico (vv. 570-585). Así, cuando Nicérato da cuenta del comportamiento de su adversario Démeas, utiliza una expresión reconocible para convocar testigos de un acto violento: *taût' egò martyromai* (“llamo a testigos”, v. 576), pero aquí resulta infundada si tenemos en cuenta que ningún golpe parece haberse propinado todavía. Tampoco se recurre al vocabulario semi-técnico de los crímenes: en vez de referirse a un caso preciso de *hýbris*, la ofensa que Nicérato atribuye a su interlocutor es mucho más genérica: “me ultrajás” (*adikeî*, v. 582). La inclusión del término amplio *adikía* traduce una voluntad de indeterminación respecto del delito específico. Estos recursos y artificios forenses son genéricos e imprecisos, y de allí su funcionalidad humorística.

Suele decirse que la defensa de los valores de la justicia moral que consagran las obras menandreas presupone un accionar colectivo, en el que el personaje que actúa injustamente queda apartado del final feliz consolidado por la última *anagnórisis*. Así, no sorprende que el enfrentamiento en *Samia* termine cuando Démeas sugiera a su adversario caminar juntos un poquito (*peripáteson ... mikrá*, vv. 587-588) para aclarar el asunto. Superada así la violencia, con la *peripáteia* final restará en la obra la dimensión ético-filosófica de la conciliación.

En síntesis, se concluye que en ambas obras la referencia a una regulación jurídica o al vocabulario del derecho cumple una función estilística y literaria. Sirve para advertir —en el seno de obras basadas en *status* sociales controvertidos— los riesgos de la manipulación de las leyes y decretos (que también los hace controvertidos) para fines particulares. Las menciones jurídicas, por tanto, son humorísticas porque resultan imprevisibles e imprecisas; solo cobran sentido en el plano ético más amplio sobre el que opera la comedia menandrea, en el que se procura desplazar lo judicial por una solución de conflictos que responde bien a la consagración de una justicia moral propia del pensamiento filosófico de fines del s. IV a.C.

LOS ANTECEDENTES DEL HUMOR FÍSICO EN LA LITERATURA GRIEGA ANTIGUA

SCHERE, JIMENA

CONICET

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional Arturo Jauretche

jimenaschere@hotmail.com

La crítica anglosajona utiliza el término *slapstick* para referirse a las formas artísticas en las que domina el humor físico. Peacock (2014) lo define como un modo de *performance* centrado en la comedia física, que involucra violencia, dolor cómico y a menudo tropezones, caídas, golpes, lanzamiento de objetos. Ubica su primera manifestación plena en la *Commedia dell' arte* y menciona la presencia de antecedentes en la comedia antigua, en particular, en *Ranas* en la escena de golpes entre el dios Dioniso y su esclavo Jantias. Desde nuestra perspectiva y partir de un rastreo en el corpus literario de la Grecia antigua, entendemos que el recurso del maltrato físico asociado al humor se observa en diversos géneros como la épica, el yambo, la fábula y, de manera extendida, en la comedia aristofánica y en la comedia nueva de Menandro. Su recurrencia en la tradición literaria, desde sus primeras manifestaciones en la literatura antigua, lo convierte en un tópico cómico significativo de amplia proyección en el arte occidental.

El maltrato cómico tiene en la literatura griega tanto un uso lúdico y farsesco como un empleo intencionado de carácter argumentativo, que apunta a rebajar a los personajes que adoptan posturas cuestionadas en las obras, en especial, en la comedia aristofánica. Las aportaciones antiguas sobre el humor, presentes en Platón y Aristóteles, y retomadas por el pensamiento moderno, tienen en cuenta la dimensión hostil de lo cómico capaz de degradar a su blanco de manera efectiva. Dentro del pensamiento moderno, el enfoque de Bergson [1900] (1991), encuadrado dentro de las teorías de la superioridad u hostilidad, sostiene que la función social de la risa es producir un castigo contra la automatización mecánica del individuo. Desde la perspectiva psicoanalítica, Freud [1905] (2006) también observa la relación entre lo cómico y la agresión. Tomando en cuenta los enfoques antiguos y modernos, entendemos que el *slapstick* constituye un recurso especialmente eficaz porque permite manifestar la agresión de manera concreta y directa sobre el cuerpo del blanco y esa pulsión agresiva se emplea para desencadenar hilaridad y, a la vez, degradar al objeto del vapuleo físico.

Además, su carácter de tópico convencional, compartido por la comunidad, le aporta al *slapstick* la capacidad de imprimir sobre el blanco de ataque un valor negativo enmarcado en la tradición literaria y adquirir una potencia argumentativa notable. En distintos géneros de la literatura griega, el motivo involucra de manera recurrente a personajes que corporizan valores negativos. El comediógrafo Aristófanes retoma el recurso tradicional para aplicarlo especialmente contra figura de naturaleza extratextual y que representan las distintas esferas de poder en la *pólis*. Si en la tradición literaria previa a la comedia los personajes que son objeto de maltrato cómico representan figuras social, intelectual o moralmente devaluadas, como el Tersites homérico o los animales aleccionados en la fábula, el comediógrafo aprovecha el valor negativo del tópico para rebajar a figuras contemporáneas encumbradas y prestigiosas (p. ej. Sócrates y el orador Cleón) y favorecer su estrategia argumentativa de ataque. El *slapstick* no solo es eficaz por degradar al blanco en función del maltrato físico y generar una suspensión de la empatía, sino porque además trae una carga tradicional de valores negativos asociados en el imaginario cultural griego con las víctimas de maltrato cómico.

En este trabajo nos proponemos, en primer lugar, consignar algunas de las principales manifestaciones del *slapstick* en la literatura griega e indagar, a partir del estudio del recurso desde punto de vista analítico y teórico, su capacidad de rebajar de manera eficaz a su blanco.

LA RISA DE DEMÓCRITO- HILARIDAD Y MELANCOLÍA EN LA TEMPRANA MODERNIDAD INGLESA

GATTINONI, Andrés

UNSAM/CONICET

agattinoni@unsam.edu.ar

En 1621, Robert Burton, un clérigo y humanista de la Universidad de Oxford, publicó una obra monumental: la *Anatomy of Melancholy*. Lo hizo bajo el pseudónimo de Demócrito Junior. La elección de ese nombre implicaba una identificación explícita con Demócrito de Abdera. Según una tradición textual muy difundida en la modernidad temprana, el filósofo griego del siglo V a. e. c. había hecho de la risa su forma predilecta de lidiar con la necesidad del mundo, al punto de que sus vecinos lo habían considerado un loco y habían solicitado al célebre médico Hipócrates de Cos que acudiera en su ayuda.

Esta ponencia toma como punto de partida la historia de Demócrito y su apropiación por parte de Burton con el objetivo de abordar el problema de la relación entre risa y melancolía. La primera hipótesis que guía esta indagación es que en la resignificación de la figura del filósofo de Abdera se cifra una de las formas en que aquellos dos elementos se vinculaban

en la cultura inglesa temprano moderna. Allí, la risa de Demócrito era la del melancólico que ríe y, mediante ese gesto, revela la irracionalidad del mundo. La segunda hipótesis es que aquella figura fue empleada para denunciar la violencia, el fanatismo y la desmesura que, por entonces, se creían distintivos de los tiempos modernos.

Con ese objetivo, la comunicación estará dividida en tres partes. En primer lugar, se presentará la historia del filósofo de Abdera según fue registrada en una colección epistolar pseudoeopigráfica atribuida a Hipócrates. En uno de esos textos en particular, la “Epístola a Damageto”, se narra la visita del médico de Cos a Abdera, donde encontró al filósofo ocupado en la escritura de un tratado sobre la locura. De la conversación se desprende una idea de la risa como la mejor cura para todo mal y como la única respuesta posible ante la vanidad del mundo. Hoy se sabe que las cartas fueron producidas mucho tiempo después de la muerte de ambos personajes —en torno al siglo I de la era común—, posiblemente como parte del intento de distintas sectas médicas helenísticas de reconstruir la historia de la profesión. Sin embargo, durante la modernidad temprana se consideraba a estos textos como un testimonio auténtico del encuentro del filósofo y el médico, y modelaron en gran medida la imagen que se tiene de ellos.

En segundo lugar, se abordará la circulación de la historia de Demócrito en la temprana modernidad. El énfasis estará puesto en la lectura que Burton hizo de aquellas cartas y en su resignificación de la figura del abderita como un personaje melancólico en busca de una cura para su propio mal. Aquí se prestará atención a cuatro aspectos de la risa de Demócrito. (1) Su relación con el llanto de Heráclito, según otra tradición textual clásica contemporánea a las epístolas pseudoeopigráficas. (2) La función terapéutica de la risa que, como adviertiera oportunamente Mijaíl Bajtín, en el siglo XVI encontró eco en un célebre tratado del médico Laurent Joubert y en la obra de François Rabelais. (3) El papel de la risa de Demócrito en la elaboración de una crítica moral a partir de una contemplación sublime del mundo que lo revela como una “casa de locos”. (4) El vínculo entre la risa del filósofo y la modernidad, especialmente a partir de las lecturas de Erasmo de Rotterdam y Burton.

Finalmente, la ponencia concluirá con un breve repaso de algunas otras encarnaciones de Demócrito en las décadas posteriores a la publicación de la *Anatomy* de Burton. Esto permitirá ver que, a partir de los años de revolución, la figura del filósofo de Abdera comenzó a emplearse para reírse y criticar las locuras particulares y en apariencia extraordinarias de los ingleses, desgarrados por la violencia de las guerras civiles y la insensatez de los fanatismos religiosos.

WILLIAM HOGARTH ENTRE LA RISA Y EL RETO: SÁTIRA, PEDAGOGÍA, MORAL Y RISA EN LAS SERIES DE GRABADOS DEL AUTOR

ANGELOMÉ, Federico Pablo

ISP Joaquín V. González – Biblioteca Nacional Mariano Moreno

federicoangelome@gmail.com

El trabajo de William Hogarth (1697-1764) es uno de los corpus artísticos más analizados del denominado siglo de oro de la caricatura inglesa (Donald, 1996); su importancia estética y política es evidente dado que combina una gran técnica, temáticas complejas, propuestas comunicativas novedosa y una popularidad sin igual. Su trabajo se divide entre temáticas y formatos: series de grabados vinculados con objetivos pedagógicos, sátiras políticas y estudios estéticos (Bindman, 1997).

Estos objetivos complejizan la categorización de Hogarth, por más que siempre parezca como uno de los iniciadores del mencionado siglo de oro, se mantiene entre los lindes de las características centrales del período. Es excepción (aunque no la única) del uso de la caricatura como recurso visual que se perfecciona sobre la segunda mitad del siglo XVIII y, si bien su preocupación por la risa es clara hasta en sus grabados (Hogarth, *The Laughing Audience*, 1733), sus obras pedagógicas parecen salirse de los recursos más comunes de los grabadista contemporáneos y posteriores (Moore, 2015).

Como parte de un trabajo mayor de investigación orientada al análisis de los grabados en serie de Hogarth (un corpus de once series de grabados en total) en la presente ponencia se trabajará con una selección especial de estas series *Four Stages of Cruelty* (Hogarth, 1751), *A Harlot's Progress* (Hogarth, 1732) y *A Rake's Progress* (Hogarth, 1732). Las mismas tienen características comunes que las separan: representan derroteros de personajes ficticios, en particular trágicos, fueron exitosas en el mercado y, por todo lo anterior, son tres de las principales representantes del llamado grabado moral del autor. Esto genera una categoría propia en el autor, alejado de las dos expresadas por David Bindman (1997): los

escándalos concretos y los grabados más tardíos orientado a críticas filosóficas y políticas más profundas.

Las dos últimas categorías mencionadas se acercan a los recursos humorísticos que se repitieron a lo largo de todo el siglo de oro que Hogarth inauguró: sátira a personajes públicos, a eventos políticos y sociales relevantes y escándalos. Sin embargo, las series analizadas se escapan de estas características. Considerando estas particularidades la presente ponencia pretende hacer un análisis profundo de los recursos utilizados en estas series y compararlos con una serie de perspectivas analíticas e históricas sobre el humor. Se realizará un trabajo doble, primero a partir de las corrientes tradicionales de la teoría sobre el humor (Billig, 2005; Eagleton, 2019) y luego, para comprenderlo en su contexto histórico, trabajaremos las transformaciones del humor en el siglo XVIII (Burucúa, 2001).

El primer análisis toma las tres teorías históricas sobre el humor descritas por, entre otros, Michael Billig y Terry Eagleton: la teoría de la superioridad, la teoría de la incongruencia y la teoría de la descarga. Para relevar la aplicación de la primera de ellas, se toman los últimos grabados de cada serie siendo los especialmente representativos de la decadencia moral de los personajes. Para la segunda se tomarán una serie de referencias particulares de representaciones menores que forman parte de las lindes de cada grabado. En el fondo de los mismos suelen aparecer, referencias a personajes reales, elementos alegóricos, y otros innumerables recursos que marcan una incongruencia con las acciones de los protagonistas. Finalmente, se volverá sobre los grabados finales; pero, particularmente, sobre los castigos a los tres protagonistas para comprender los aspectos de descarga freudiana en los grabados.

El segundo análisis, en cambio, se centrará en el aspecto histórico de los recursos humorísticos supuestamente presentes en las series de grabados, para eso se toma las historizaciones del proceso humorístico en la modernidad -descritas por José Emilio Buruca- que si bien se centra en los siglos inmediatamente previos identificando la aparición de una risa humanista, se pueden identificar -con claras limitaciones- aspectos de las tres

vertientes de esta: la crítica satírica de las costumbres, el juego compensatorio de los pesares de la existencia humana y el conocimiento sublime del mundo.

El objetivo final del trabajo, por lo tanto, es realizar una primera aproximación a las herramientas analíticas e históricas para ubicar los grabados morales de William Hogarth para preguntarnos sobre sus intenciones humorísticas y, sobre todo, ubicarlo dentro de una historia más amplia del humor contemporáneo en trabajos futuros.

EL HUMOR COMO ESTRATEGIA ARGUMENTATIVA EN LAS DISERTACIONES DE *HISTORIA ANTIGUA DE MÉXICO* DE FRANCISCO JAVIER CLAVIJERO: LA DESCALIFICACIÓN DEL DISCURSO DEL CONTRADESTINATARIO A PARTIR DE LA RIDICULIZACIÓN DE SUS SABERES Y SU FIGURA

PLENO, Cynthia Romina

Universidad de Buenos Aires

rominabeherenow@gmail.com

Las disertaciones que forman parte de la obra *Historia antigua de México* de Francisco Javier Clavijero (1731-1787) constituyen un escrito polémico que tiene como contradestinatarios a filósofos franceses e historiadores ingleses de la Ilustración. En una disputa por la verdad sobre los saberes acerca de América, este autor jesuita enfrenta las concepciones distorsionadas y erróneas que sostienen estos pensadores europeos. Entre los recursos que utiliza en su discurso, el humor aparece como una de las estrategias argumentativas que destina a la descalificación de los planteos de sus adversarios, ridiculizando sus saberes y figuras.

En su exilio en Europa, lee la obra de los filósofos en boga y encuentra la tesis de la inferioridad física y moral de los habitantes de América. Estos autores se refieren a defectos y enfermedades que determinan la superioridad de los europeos frente a los americanos. Clavijero afirma que el problema en estos planteos se relaciona con errores o una falta de acceso a fuentes fidedignas, pero también con el modo en el que piensan América y sus

habitantes. Para este autor jesuita, las ideas erróneas y distorsionadas de estos pensadores se relacionan con una concepción de preeminencia de Europa sobre el resto del mundo que parte de miradas cegadas por un patriotismo exacerbado.

Frente a las visiones europeas que conciben el continente americano y sus habitantes de manera despectiva, presenta sus argumentos desde un lugar de enunciación que lo ubica en un vínculo de unión con el territorio del que fue desterrado después del decreto que ordenó la expulsión de los jesuitas de los dominios de Carlos III. En la defensa que realiza de América, se conjugan una posición americanista e hispanista que representan su relación estrecha con el espacio de la patria del que fue obligado a alejarse y que reaparece en una confrontación de perspectivas en la que el humor funciona como un recurso para descalificar ese discurso otro.

A partir de este modo de enunciación se conforma un nosotros desde el cual construye un texto que en distintos momentos adopta un carácter humorístico para descalificar los planteos de sus contradestinatarios y cuestionar la veracidad de sus fuentes, al tiempo que en esa contraposición se propone legitimar su propia figura de autoridad como letrado y la de los pensadores criollos a los que menciona en su obra. De este modo, la ridiculización de los oponentes europeos se presenta como uno de los recursos argumentativos que le permite al autor también fundamentar el valor del discurso del letrado colonial para construir una memoria del continente.

El objetivo de esta ponencia es abordar las disertaciones presentes en la obra *Historia antigua de México* del jesuita novohispano Francisco Javier Clavijero para analizar el modo en que este autor presenta su defensa de América y su población. En ese sentido, la descalificación de los planteos de sus contradestinatarios a partir de la ridiculización de sus saberes y sus figuras constituye un aspecto fundamental en las disertaciones para valorizar los discursos a los de los letrados coloniales en la explicación de América.

“UNA APROXIMACIÓN AL HUMOR EN LOS MATERIALES CERÁMICOS INDUSTRIALES DESDE EL SIGLO XVIII AL PRESENTE”

CARDOSO, María Beatriz

UMSA

cardosobeatriz0303@gmail.com

Se parte de la hipótesis de que los materiales cerámicos (lozas, porcelanas) de producción masiva o industrial como exponentes de las Artes del Fuego expresan y representan contenidos humorísticos a través del tiempo. Por lo cual se propone como objetivo explorar el uso del humor como recurso en las distintas manufacturas europeas realizando un recorrido cronológico desde el siglo XVIII a la actualidad. Para este fin se indaga en diferentes objetos en particular: vajillas, enseres y figurillas.

El corpus puesto en análisis está constituido por los menajes de las fábricas de distintos países como: piezas del siglo XVIII entre las que citamos a *Papillonneries Humaines* (1794) de Sèvres (Francia) un ejemplo del humor autorreferencial de los duelos intelectuales de la elite durante las tertulias, representadas por mariposas espadachines con gestos y vestuarios que reflejan un espíritu decididamente lúdico; y *American's war Independence* (c.1778) de Wedgwood (Inglaterra) un plato decorado con imágenes caricaturescas que fueron una sátira política, una crítica del mal desempeño de las fuerzas británicas y un informe condenatorio del daño que la guerra estadounidense por la independencia le ocasionaba al comercio inglés. Incluye además a figuras de la fábrica alemana de Meissen como son las de *La Commedia dell'Arte* (c.1740) con una marcada impronta humorística ciertamente grotesca con exageraciones gestuales, y *Affenkapelle* (c.1753-1775), una orquesta de monos músicos decorados en estilo rococó que imitan el comportamiento humano en forma de parodia con un leve tono satírico, que se utilizó para mostrar las debilidades del hombre.

Resaltando el aspecto identitario encontramos en el siglo XIX y XX a estatuillas de: *Zé Povinho* (c.1884) de Lozas Artísticas Bordallo Pinheiro (Portugal), un individuo con vestimenta popular haciendo el gesto de “corte de manga” que se convirtió en el símbolo del pueblo portugués frente a los abusos del poder de la época y que hoy es una figura emblemática en el imaginario nacional; y *Mr. Pickwick* (1932-1983) de Royal Doulton (Gran Bretaña) que encarna la imagen que tiene el inglés de sí mismo (cordialidad, el apetito intenso y el buen humor). Mientras que en los motivos que se emplean en las decoraciones hallamos a los *Moomins* (1990) de Arabia (Finlandia), que son una familia de trols escandinavos blancos parecidos a los hipopótamos nacidos de la inventiva de la escritora de libros e historietas Tove Jansson. Estos ilustran a tazas y utensilios que representan actualmente al país nórdico, en donde se ven a los *moomins* participando de historias tradicionales con un tratamiento lúdico proponiendo que la experiencia de beber sea más festiva.

Se consideraron además las escenas escultóricas que Enzo Arzenton realizó en porcelana italiana de Capodimonte que estimulan la risa como *Chiropractor* (c.1960), en la que un kinesiólogo está realizando una maniobra en su paciente más parecida a una toma de yudo que a una práctica médica, y *Snow White & The Seven Dwarfs* (c. 1980), en la que el artista enfatiza los aspectos humorísticos de los personajes provenientes de los dibujos animados pertenecientes a The Walt Disney Company.

Los protagonistas de la comedia física (*slapstick*) del cine y la televisión también fueron revividos por la industria cerámica. La fábrica española de Algora (Valencia, España) produjo figuras de *Stan Laurel y Oliver Hardy* (c. 1980), exponentes de un humor blanco en su papel popular del gordo y el flaco, y de *Charlot* (Carlitos, c. 1985), el vagabundo que Charles Chaplin hizo famoso con su característico atuendo de frac, bombín y bastón.

El humor también puede interpelarnos, de este modo el objeto puede promover a la reflexión y también servir de catarsis como se propone respectivamente en *The Joker* (1988) de Royal Doulton, y en *Emergency Plates* (2020) de la alemana Rosenthal. El primero es un payaso en cuya remera blanca se lee “*Life’s a joke*” (la vida es una broma); mientras que los

segundos son platos que incluyen frases que animan a que las personas descarguen sus sentimientos de frustración, ira o rabia rompiendo esos objetos en lugar de agredir a otro individuo o a sí mismo. Inclusive apuntan a que los fragmentos de esos recipientes rotos traen buena suerte.

Por otro lado, la innovación con crítica e ironía también está presente como puede observarse en piezas como *Vandal V. Parliament* (2015) creada por Nick Walker para Royal Doulton, en la que el alter ego del artista grafitero vierte pintura sobre el parlamento inglés.

A modo de consideración final se puede decir que los intereses, conflictos y características de una sociedad y/o momento histórico se expresan con frecuencia con humor, y éste puede provocar risa, efectuar una crítica socio-política, pero también invitarnos a reflexionar. Las manifestaciones humorísticas en los materiales cerámicos como la sátira, la parodia, la ironía, fueron diversas en el período estudiado y los objetos resultantes se caracterizan por las marcas de época.

En la fabricación de las piezas intervienen escultores, pintores y diseñadores, artesanos y técnicos, que conjuntamente con la decisión ejecutiva de llevar a cabo los proyectos permiten ofrecer una variada gama de artículos que ingresan a los hogares y forman parte de la vida cotidiana. Estos por su contenido temático se consolidan como productos con valor agregado, no solo como objetos decorativos y coleccionables, sino también como documentos históricos.

Como resultado de nuestra búsqueda se concluye que diversas manufacturas europeas han incorporado en vajillas, figuras y escenas escultóricas de distintos materiales cerámicos diferentes expresiones del humor a lo largo de la historia.

REÍR EN TIEMPOS DE CÓLERA. EPIDEMIA, POLÍTICA Y SÁTIRA EN LOS TRAZOS DE DON QUIJOTE, 1886-1887.

GUIASTRENNEC, Lucas

Universidad Nacional de Luján

lucasunlu@gmail.com

La fragmentación de los estudios históricos a partir de los años 80 originó una diversa agenda con renovados objetos y métodos. La historia de la salud y la enfermedad no fue ajena a esos cambios.

Uno de sus principales exponentes ha subrayado la riqueza de la enfermedad y la salud, no solo como problema sino también como excusa o recurso para discutir otros tópicos (Armus, 2014:39). En ella se destaca un estilo historiográfico denominado *Historia sociocultural de la enfermedad*, centrada en la dimensión cultural y social de la enfermedad: los usos metafóricos de la enfermedad y los modos en que las enfermedades han servido para hablar de cuestiones no estrictamente biomédica. Pese al exponencial desarrollo, son pocos los trabajos que aborden un corpus principalmente visual para problematizar procesos patológicos pretéritos. Pero lo son más aun, propongan lo risible como nudo problemático en esos lúgubres contextos.

La presente ponencia intenta reflexionar sobre los mecanismos de construcción de sentido que la imagen satírica y crítica puso en juego en un delimitado contexto: el Buenos Aires azotado por la epidemia de cólera en 1886-1887.

En tal sentido el trabajo se aproxima al lugar de la risa satírica, “que ataca sin violencia física ni injuria a los poderosos en el gobierno, en la vida intelectual y en la religión” (Burucúa, 2007:51), a partir de la representación que sobre la práctica política y profesional en la coyuntura epidémica configuraban las caricaturas. Es decir, como el arte caricaturesco

empleo determinados recursos como ridiculizar las profesiones (Bergson, 2013:45), o la clásica metamorfosis humana (Gombrich y Kris, 2015:2080).

La caricatura fue definida en el siglo XVII como un método de hacer retratos que aspira a la máxima semejanza del conjunto de la fisonomía, al tiempo que se cambian todas las partes componentes. Por tanto, las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas (Grombrich, 1983:16). Como bien ha señalado Connelly, la sátira social que producía la risa carnavalesca desapareció gradualmente de la calle, pero reapareció en una nueva esfera pública, la de la caricatura (2015:194).

Partiendo de aquella definición y de la premisa que reivindica la virtud y decencia de la caricatura, al permitir señalar a los culpables al público, único tribunal que estos no pueden desestimar y lo hace temblar ante la sola idea de ver sus locuras, sus vicios, expuestos ante la punta acerada del ridículo (Grose, 2011: 75), nos planteamos ¿Cuáles fueron las estrategias de representación visual para reconstruir el papel de los facultativos y de los políticos en el contexto epidémico? ¿Qué recursos y cómo lo utilizaban los humoristas para exceder lo estrictamente epidémico? ¿Cuáles eran los blancos de ataque? ¿Y cuáles los nudos problemáticos que se priorizaban?

La unidad de análisis en la que se vertebra el presente trabajo será las publicaciones de la revista *Don Quijote* entre los años 1886 y 1887. En ellas se prestará atención a las representaciones visuales en la relación entre imagen y palabra. Como se ha afirmado no solo funcionan como fuentes en el análisis histórico de las representaciones visuales, sino también como vía de comprensión de los usos del lenguaje verbal y visual en la producción de la risa y la comicidad (Malosetti Costa; Gené, 2011: 8). Considerando lo expuesto, aquí se intentará: 1) aproximarse a la forma de operar que tuvo *Don Quijote* para lograr que un

hecho trágico pueda resultar cómico,2) explorar el uso de un tipo de fuente muy relegada en la historia sociocultural de la enfermedad, como son las caricaturas, 3) profundizar, -a la luz que estas fuentes iconográficas de la comicidad-, los avatares en un contexto epidémico, excediendo lo estrictamente biomédico.

Las vacilaciones y conflictos de las autoridades políticas y sanitarias serán el maná de *Don Quijote* para satirizar y criticar los procederes en tal situación epidémica. Recurrió no solo a clásicos recursos del género, como la animalización, sino además ingeniosamente a nuevos como la “Microbización”. Así la sátira se mofaba del saber de los médicos locales e incluso cuestionaba la reciente la teoría de la bacteriología moderna sostenida por Koch.

Fiel a su estilo, *Don Quijote* resignificó con la situación colérica críticas a las prácticas políticas inherentes a de la revista. En ese marco disparó con satíricos trazos sobre nuevos y viejos blancos. Así los facultativos (a excepción de los médicos de la Asistencia Pública), religiosos y políticos desfilaron por sus tenaces páginas. La ignorancia se convirtió en el rasgo para caricaturizar a los médicos. La cobardía a veces, la avaricia y corrupción (en otras) fue el rasgo que predominó para burlarse y denunciar a los políticos. En las representaciones los mismos políticos eran aliados de la enfermedad, en otras la encarnaban.

Un párrafo aparte merece la asimilación que la revista satirizó entre la asunción de la presidencia de Celman y la llegada del mal patológico. Los autodenominados *incondicionales* (Dell’acqua, 1960:54) juaristas, fueron blancos de burlas y reprobación. Toda novedad sobre la epidemia fue sagazmente reconfigurada, como los datos del impacto epidémico en las provincias: Tucumán, (provincia antijuarista) pese a ser la más afectada, no era blanco de ataque, en contrapartida Córdoba y Santa Fe sufrirían los risibles embates.

El papel de la sátira en el contexto epidémico fue una propaganda elemental en las elecciones para la intendencia para ridiculizar y denunciar la gestión de Alvear, enalteciendo la de su opositor, Cresto, quien finalizaría ganando los comicios.

Finalmente, la satirización se convirtió en denuncia al direccionarse hacia las ruinosas consecuencias económicas que las decisiones de las autoridades tomaban durante la epidemia. La corrupción e inmoralidad se reflejaba en el negociado en la adquisición de los materiales para las obras de salubridad, dirigida por Wilde y en las cuarentenas que

aniquilaba el comercio, la agricultura y la industria del país, instigando al pueblo hacia un abismo que hará eclosión con la crisis del 90.

15:15 a 16:05 hs.

MESA 3: HUMOR E HISTORIETA

MODERADOR: CRISTIAN PALACIOS

'SOLO ME FALTA LA CORONA DE ESPINAS' MARTIRIO, SANTIDAD Y RELIGIOSIDAD POPULAR EN INODORO PEREYRA, EL RENEGAÚ

SAYAR, Roberto Jesús

UBA | UM | UNLP | RIIAM

sayar.roberto@gmail.com

En los abordajes críticos previos, aunque exiguos, se ha hecho reiterada mención a las fuentes que su creador pudo haber tenido en cuenta para la formación de su criatura más conocida, el gaucho Inodoro Pereyra. Es cierto que Fontanarrosa ha afirmado más de una vez que 'no conoce el campo ni le despierta atención', empero la plasmación de sus tópicos en esta obra por vía de la parodia y la ironía parece no haber dejado punto sin tratar. Nos referimos a tópicos que provienen no solo de la literatura gauchesca y sus derivados, como pudo haber sido en sus primeras épocas, sino además de todo tipo de intertexto conocido para los potenciales lectores –sobre todo los pertenecientes al ámbito audiovisual e historietístico–. Esto último no implica un abandono de la temática gauchesca sino un interesante contrapunto que ayuda a ubicar más profundamente a Inodoro dentro de las figuras gauchescas conocidas que toma como 'tipo'.

Será nuestro propósito en este trabajo, enfocarnos en uno de estos frentes dialógicos, analizar de qué manera se presentan las características religiosas dentro de la construcción del personaje de don Inodoro. Y, sobre todo, de qué modo ayudan a cimentar más profundo su protagonismo dentro de la tira. Así, apelando a esquemas de reputada tradición dentro del catolicismo, logrará presentarse no solo como héroe sufrido y paciente sino, al mismo

tiempo, como alguien que por estas cualidades se halla en un nivel de cercanía a Dios marcadamente acentuado. De entre todas estas características, creemos que es posible equipararlo con la del mártir, tanto cristiano como hebreo, dada la pertinente insistencia en equiparar características de estos personajes con las propias. Paralelismo que llega casi siempre al nivel de la herejía, puesto que su punto álgido, como reza el título de este trabajo, es el emparejamiento con el mismo Jesucristo. De este modo, podremos abordar finalmente la posibilidad de convivencia de estas dos vertientes (que denominaremos 'sagrada' y 'profana') teniendo en cuenta la calidad de 'antihéroe' del gaucho-mártir.

Tomaremos en cuenta para realizar estos análisis trabajos críticos basados en la problemática martirial en general como los de Jensen (2010); Berger (2003); Leyerle (2001) y Boyarin (1999) entre otros. Consideraremos además el ascendiente hebreo que tiene tal figura, presente sobre todo en los libros del *Ciclo de los Macabeos* (Piñero 2007: 66) y su bibliografía pertinente, como, *inter alia*, Frenkel (2011); Weigold (2007); Shepkaru (1999) y Van Henten (1997). Finalmente nos serán de utilidad los abordajes cristianos de la categoría, considerando la enorme cantidad de personas que, en calidad de tales, han ganado la inscripción de su nombre en el número de los santos. La veneración de la que son objeto en ambas religiones y su ubicación en las economías metafísicas respectivas, interpretamos, habilita no solo las actitudes que Pereyra se ve posibilitado de tener para consigo y sus semejantes sino el peculiar acercamiento y confianza que este disfruta para con la divinidad.

El gaucho, de ese modo, excedería los límites morales del 'argentino común' (Gociol: 1998), sin por ello dejar de ser miembro pleno de la sociedad de su país, para elevarse a niveles

impensados. La compartición de categorías nos permitirá de ese modo – esperamos– presentar y defender la existencia de Inodoro no solo como un crítico mordaz del público lector sino incluso como alguien en quien él puede verse reflejado. De esa manera, como el mártir prototípico, encarnará en sí un abanico de valores propios del pueblo del que forma parte pero, al mismo tiempo, tendrá una variedad de virtudes que le permitirán ubicarse como ejemplo a seguir de todo ese conglomerado social. Entendemos a Pereyra, y con esto esperamos concluir nuestra exposición, como el Martín Fierro de los

géneros menores. Capaz por ello mismo de llegar a más capas poblacionales que el gaucha letrado y, en consonancia con el medio gráfico en el que se desarrollaron sus aventuras, proponer una lectura de la realidad que pueda ser 'modélica' para sus lectores. Así, tal y cómo los mártires se insertan en la historia de modo que la hacen avanzar hacia delante; Pereyra, como persona/personaje de historieta, marcaría un antes y un después en el humor gráfico nacional.

"POR AQUESTOS JUEGOS QUE IVAN LEVANTANDO" (PMC 2535). CONSIDERACIONES ACERCA DE LA MEDIEVALIDAD Y EL HUMOR EN *NANATSU NO TAIZAI*

ROSAIN, Diego Hernán

UBA | RIOSAL | CLACSO | RIIAM

dhernan_rosain@live.com.ar

SAYAR, Roberto Jesús

UBA | UM | UNLP | RIIAM

sayar.roberto@gmail.com

El humor y la comicidad son elementos propios de muchas de las manifestaciones de la historieta alrededor del mundo, habida cuenta de sus comienzos y del contrapunto que buscaban establecer con las noticias que daban los diarios que las cobijaban. Sobre todo,

en aquellas sociedades que han tenido un amplio desarrollo local del medio, lo que les permitió gradualmente alejarse de la temática humorística para ir, lentamente, adoptando diferentes tramas y motivos alejados de esta vertiente y, de esa forma, acrecentar su llegada al gran público. Japón, habida cuenta del enorme despliegue que han alcanzado los cómics como medio cultural legitimado por sus consumidores y por la crítica, no será la excepción a este postulado. No obstante, en ninguno de los casos se producirá un abandono total de los elementos graciosos o cómicos, sino que se los incluirá en el devenir de la diégesis como un elemento, la mayoría de las veces, aliviador de la seriedad de muchas de las narraciones que tienden a ser concebidas como grandes sagas épicas. Por ello, los mecanismos de lo

risible mostrarán una tendencia evidente a ser utilizados en muchas historias asimilables con el género *shōnen*, en parte debido al público lector y espectador al cual se enfoca, justamente para aliviar estos momentos de acción, tensión y/o dramatismo que suelen presentar este tipo de obras. Si bien lo cómico no tiene un rol predominante en este tipo de obras propias de la cultura de masas nipona, es cierto que hay historias (que van desde *Dr. Slump* o los primeros arcos de *Dragon Ball* de Akira Toriyama hasta *Gintama* de Hideaki Sorachi) con una fuerte y preponderante carga humorística que cohabita y condiciona, en menor o mayor medida, el devenir de los acontecimientos, cuando no el clima y la percepción del mundo ficticio en general.

El manga del cual nos ocuparemos en esta ocasión es *Nanatsu no Taizai* (*Los Siete Pecados Capitales* en español) de Nakaba Suzuki publicado en la *Shōnen Magazine* de la editorial Kodansha entre octubre de 2012 y marzo de 2020. Esta historia en particular posee como sustrato literario muchos tópicos provenientes de la épica medieval, la poesía provenzal y los romances de caballería, siendo la leyenda artúrica y la mitología céltica sus más claros hipotextos. Estas fuentes literarias, si bien funcionaron de inspiración para el *mangaka*, han sido trastocadas por los códigos del *ecchi* –historias con pinceladas de contenido erótico conocidas como *fanservice*– provocando no sólo la desacralización de ciertos comportamientos y hábitos heroicos, sino además la parodización de argumentos

caballerescos. En consecuencia, veremos en qué medida *Nanatsu no Taizai* desarrolla aristas y elementos provenientes de variadas tradiciones medievales de Occidente bajo una óptica propia de la industria cultural nipona moderna y, sobre todo, de qué forma estas ópticas intentan, junto con esta “modernización” del humor, conservar cierta atmósfera que se corresponda punto por punto con el contexto que el pacto de lectura exige. De esta forma, buscaremos finalmente establecer –partiendo de estos rasgos humorísticos y de las reformulaciones sufridas por sus respectivos textos fuentes– patrones específicos de trasposición adaptados de la propia tradición creativa historietística que faciliten esta tarea y, al mismo tiempo, salvaguarden los códigos interpretativos medievales de la manera más intacta posible.

SERIES, RUPTURAS E INTERSTICIOS DE HUMOR EN ISIDORO BLAISTEN Y RICARDO LINIERS

SIRI

ROMÁN, Gabriela

gabyrom84@hotmail.com

GRAEF, Cristina

Facultad Humanidades y Ciencias Sociales- Universidad Nacional de Misiones

cristinagraef2703@gmail.com

Acudimos a una perspectiva de doble entrada con la noción de serie; por un lado, al conjunto de textos (Tomassini) que guardan un hilo conductor entre sí, pero que a la vez cada texto responde a una singularidad. Por otro lado, Deleuze nos convoca a leer las series que se producen al interior de cada texto, lo que hace a su estructura y superficie “multiserial”, es decir, la convivencia de al menos dos series de acontecimientos, cosas, proposiciones designadas, verbos, adjetivos, sustantivos, o expresiones, sentidos, designaciones lo que lo vuelve heterogéneo. Todas las series/tipos divergen, y los fragmentos que restan en la multiplicidad crean mundos desde los intersticios. Cada

universo resulta de la experiencia del sujeto, de su cotidianidad, de su contexto, de sus lecturas, de sus placeres. El sentido se organiza por puntos aleatorios-singulares, por problemas-preguntas, por series-desplazamientos que generan complicidad y risa en el lector.

En ambas líneas metodológicas puestas a funcionar en el análisis de un corpus de *Macanudo* de Ricardo Liniers Siri y de *El mago* de Isidoro Blaisten, dos autores que fundan una política estética desde el humor, se reconocen acontecimientos que emergen de la ruptura del sentido, de la paradoja, el gag, el absurdo y el chiste; de esta manera, el objetivo de este trabajo es abordar las estrategias humorísticas de cada autor en cada conformación serial, en las particularidades de los géneros breves en los que surgen.

La indagación de estos autores y estas líneas de investigación corresponde a las conversaciones de dos integrantes del proyecto de investigación “Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios”, dirigido por la Dra. María de las Mercedes García Saraví, que se encuentra al interior del equipo dedicado al estudio de las “formas breves”.

La historieta de Liniers se construye a través de múltiples fragmentos (Barthes) que, lejos de instaurarse como bloques textuales cerrados, “conforman un universo incompleto, abierto, descentrado, en constante conformación; entre fragmento y fragmento siempre podrá existir otro fragmento, cada fragmento podrá fragmentarse nuevamente, y así *ad infinitum*” (Camblong). Consecuentemente, *Macanudo* es un texto móvil que establece series (Tomassini, Zavala) cuyos fragmentos llenos de significación dialogan entre sí y que, aunque funcionan con independencia, necesitan de los demás para completar el sentido.

La fragmentación y la serialización configuran una paradoja (Deleuze) de clausura-continuidad, esto es, narraciones que, a pesar de tener un “remate” o fin de viñeta, no dejan de desmembrarse de un tejido mayor. Cada tira se constituye como un pedazo de la realidad, como migajas de grandes experiencias sintetizadas en pequeños fragmentos narrativos. No obstante, Liniers no se conforma con relatar anécdotas de la cotidianeidad, sino que también juega con la intrusión de personajes, elementos, discursos que rompen la fina capa de realismo y que posibilitan el ingreso de un “...jolgorio destructor de las certezas.” (Flores). Los acontecimientos “realistas” son horadados por fragmentos, destellos de lo absurdo, lo ilógico, por la “todo posibilidad” (Fernández) que quiebra toda ley universal de racionalidad.

En consecuencia, se establece entre el sentido y el sinsentido “un tipo original de relación intrínseca, un modo de copresencia” (Deleuze) en la que el absurdo se determina siempre por una carencia del sentido y es justamente allí donde el humor cumple su función en el lector. El gag, el sinsentido, el absurdo se constituyen como la nueva ley que los lectores aceptan al sumergirse en la producción de Liniers, por ello, admiten y, de hecho, se

aficionan, por ejemplo, con un personaje que es la proyección material de un amigo imaginario, corporizado como un gigante monstruo azul y peludo, cuya única participación en el relato es mediante la palabra “Olga”, su nombre. Este simple vocablo puede adquirir infinita cantidad de significados, pero siempre ambiguos y dependientes de la interpretación lectora.

En *El mago* de Blaisten reconocemos la paradoja dado el sentido subdividido al infinito, nómada, que se caracteriza por ir en dos direcciones a la vez, y por hacer imposible la identificación cuando pone el acento en uno u otro de sus efectos. El efecto de Blaisten está plagado de melancolía y nostalgia combinado con humor, con el chiste como estrategia general.

El chiste en Blaisten se hace presente mediante la serie, en la secuencia, en la concatenación, por ejemplo, de dos textos que se ponen en diálogo. El título y el cuerpo de

cada microrrelato se mueven en direcciones que se conectan y se dispersan en acontecimientos en continuidad y discontinuidad: “Mes de feria” designa un orden temporal, de cierre (del fuero, del foro), pero de apertura (del preservativo-carnaval, amén-cuaresma). Cada partícula lingüística, como acontecimiento fragmentado, habilita al cuestionamiento de las representaciones y formas de la cultura, de la vida cotidiana, de las formas rituales. El chiste trata de la proposición y el sentido, de las fronteras que los conectan, de lo incorporal en la superficie de las cosas y el tiempo como acontecimiento expresado que insiste o subsiste.

La síntesis, el ahorro de energía más el remate en el segundo texto “Feria chica” provoca humor, risa. El humor implica moverse en los intersticios, en las huellas de lo sobreentendido. Lo cotidiano expone determinaciones sociales, los principios morales, lo privado-público; el humor impregna toda forma de cotidianeidad (Barei).

El chiste es paradoja del instante, fragmento efímero que acontece; narración-situación mínima que irrumpe y se esfuma en el momento que transcurre la risa (o la sonrisa) en el

lector-espectador. Como forma, acude a un enunciado disfrazado de estereotipo, de fórmula, de modismo que en el intervalo de la pausa, se repite para fundar el tipo discursivo: “Eran tan fino...Era tan fino”; la repetición colabora a lograr la sorpresa de la paradoja (acostarse-recostarse), para conseguir por un segundo en “la creencia en lo absurdo” como una reacción automática y aparentemente inadaptada. (Fernández).

16:05 a 17:00 hs.

RECESO

17:00 a 18:20 hs.

MESA 4: HUMOR Y GÉNERO

MODERADORA: MARA BURKART

“RÓMPELO TÚ MISMA”. RECETAS Y LETRAS DE CANCIONES COMO MANIFIESTOS DE GRUPALIDADES ARTÍSTICAS DE MUJERES EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

PICARELLI, Micaela

Universidad Nacional de las Artes

micaelapicarelli@hotmail.com

NUÑEZ LODWICK, Lucía

Universidad Nacional de San Martín

lucialodwick@yahoo.com.ar

Este trabajo se propone indagar en los cruces de las experiencias estético- políticas de tres grupalidades artísticas conformadas por mujeres en la Ciudad de Buenos Aires durante el fin de la última dictadura cívico- militar y el retorno a la democracia.

Estas artistas surgidas de los espacios de resistencia cultural, ante la persecución y la censura, fueron sujetos claves de la cartografía cultural de ese entonces que luego devino en el *under* porteño llegando en ocasiones a ocupar el espacio público.

Pensadas desde Bourdieu, a través de la teoría de los campos, identificamos a estas tres grupalidades como contrahegemónicas. Las mismas han realizado su aporte en la construcción cultural de visiones alternativas desde la subversión. La parodia, la sátira y la burla fueron las estrategias humorísticas usadas en estos formatos breves. Estos grupos de mujeres le pusieron el cuerpo a la reconstrucción de un tejido social en la búsqueda de su propia forma de expresión artística.

Apelando a la estrategia de la alegría (Jacobi, 2000) para defender el estado de ánimo y posibilitar la expresión de cuerpos liberados del mandato social, estas militantes del humor dejaron su marca abriendo caminos para otros grupos de mujeres en el campo cultural.

Nos proponemos abordar el análisis de las experiencias artísticas de Las Bay Biscuit (1980-1984), Las Gambas al Ajillo (1986-1994) y Las Inalámbricas (1982-1986) desde una mirada de género, desde una provocación política y desde la crítica intrauterina del propio campo de sus disciplinas.

En los tres casos observamos un fuerte vínculo de origen en la formación artística. Un deseo de hacer juntas de una forma diferente: horizontal, independiente y cooperativa.

Las tres grupalidades son complejas a la hora de su clasificación debido a la fuerte impronta transdisciplinar que cruza estas tres experiencias. A pesar de ello en cada grupo reconocemos una identidad que predomina; en Las Gambas lo teatral, en las Bay Biscuit lo musical y en Las Inalámbricas la moda plástica.

Analizando la producción artística de cada uno de estos grupos podemos reconocer una serie de procedimientos y temáticas recurrentes. Proponemos algunos puentes y claves de lectura posibles entre estas experiencias no tan frecuentemente abordadas.

Desde sus campos cada de ellas han intervenido los cuerpos y los espacios; estimulando y provocando como opuestos complementarios. Valiéndose del humor para generar una

reflexión crítica sobre los mandatos sociales y morales de género, símbolos patrios, identidad, entre otros. Buscando constantemente su propia forma libertaria de expresión.

La teoría butleriana del género como performático nos permitirá indagar en los modos en que los cuerpos y sus prácticas pueden subvertir las normas sociales. La performance, como actuación permanente del género, produce el efecto de una esencia binaria: fijando imágenes o representaciones a la vez que recupera la crítica a los discursos biologicistas.

Desde el humor las grupalidades analizadas prestaron cuerpo y discurso para elaborar una representación crítica al estereotipo de mujer, atravesado por los mandatos de la maternidad, la familia, la belleza, la sumisión, entre otros. Para eso tomaremos una experiencia de cada grupo.

En su número de “El Bolero” Las Gambas hacen una crítica al amor romántico heterosexual, parodian el género musical y crean una letra en donde hablan de la violencia y el sometimiento. También valiéndose de la canción, en sus conciertos performáticos las Bay Biscut agregan a sus letras una capa de sentido crítico; por ejemplo, en “Mujeres aburridas” cantan mientras planchan y se cepillan el pelo.

Mientras que Las Inalámbricas enseñan en vivo a hacer licuados de banana, como una parodia burlesca de los programas televisivos de cocina, caricaturizando el lugar social que se le asigna a lo femenino.

El humor ofrece una reflexión crítica ineludible. Como indica Palacios (2018) mientras lo cómico plantea una relación de ventaja frente a la otredad que aborda, el humor transgrede todo límite siendo consciente de su condición de subjetividad.

En una coyuntura asfixiante estas grupalidades hallan su razón de ser, tomando el contexto como una condición de posibilidad para hacer escena, canción e intervención. Como muchos de sus pares hicieron desde y contra las circunstancias, rompiendo forma y contenido con una coherencia singular.

HUMOR, TANGO Y MUJERES. LA SUBVERSIÓN DEL GÉNERO

OGANDO, Mónica

Universidad de Buenos Aires

monicaogando@gmail.com

En este trabajo se hará un análisis sobre la enunciación humorística creada por mujeres presente en el llamado Tango Nuevo.

Históricamente, la presencia humorística femenina en el tango estaba reducida a la interpretación de un determinado repertorio risible. Basta mencionar a Tita Merello o Sofía Bozán como sus máximas exponentes. Sin embargo, en el tango, el empleo del humor en la letrística nunca fue lo suficientemente disruptivo como para poner en cuestión los estereotipos de género o establecer una crítica al amor romántico, algo que sí se manifestó en otros géneros musicales de su época, como el foxtrot “El casamiento no me interesa” (1934) cantado por Ada Falcón en la orquesta de Francisco Canaro, en donde se narra a una mujer que rechaza una propuesta matrimonial porque no quiere vivir “atada” ni “comprometer su libertad”; o la ranchera “Me enamoré una vez” (1933) que retrata a una mujer desenfadada y escéptica que ya no romantiza el amor.

El humor producido por mujeres en el tango ha aparecido en el llamado Tango Nuevo. En sintonía con la cuarta ola feminista, una de las características del fenómeno renovador del tango es el de una creciente presencia femenina en sus letras y composiciones, espacios que antes solo en una gran excepcionalidad fueron ocupados por una mujer. Esto, en una expresión cultural como el tango es especialmente significativo: el corpus letrístico tradicional del tango refuerza estereotipos de género e incluso llega a hacer apología del femicidio con procedimientos humorísticos que hasta hace muy poco tiempo fueron naturalizados. Es cierto que esto no es exclusivo del tango, también se ve aún hoy en otros productos culturales contemporáneos. La particularidad del tango es que a lo largo de diversos momentos históricos se ha arrogado una deontología esencialista como género musical, y ha convocado a gran parte de un público especialmente conservador y reticente

al cambio. Desde sus inicios el tango ha forjado un discurso prescriptivo acerca de su horizonte de expectativas. Estas expectativas fueron mutando de un modo imperceptible, pero, aun así, algunas persisten con un alto grado de verosimilitud. La nueva letrística escrita por mujeres subvierte estas representaciones y el uso del humor es recurrente en ello. Pero la recurrencia al humor, también se expresa en el plano musical, ya que, en este nuevo panorama, además, abundan las agrupaciones integradas exclusivamente por mujeres. De este modo, el humor utilizado, por ejemplo, a través de la ironía, o la parodia, se manifiesta en una expresividad musical y también en la intervención e interpretación de ciertos tangos tradicionales, produciendo una multiplicidad de resemantizaciones y nuevas circulaciones sociales de sentido.

El empleo del humor en el Tango Nuevo producido por mujeres, de todos modos, no se limita meramente a un feminismo político: se manifiesta también en una diversidad de tópicos, lo que articula doblemente el emponderamiento femenino, sobre todo si se entiende al humor como una forma de poder.

Por todo lo antedicho, este trabajo tendrá por hipótesis principal que la articulación entre tango y humor es una manifestación de la conquista feminista en el plano cultural. El abordaje de esta hipótesis será desde la teoría feminista, desde la teoría de la enunciación y desde una perspectiva semiótica.

En el trabajo se hará una breve introducción sobre los lineamientos fundacionales de la representación de las mujeres en la letrística del tango canción, y de qué modo se manifestaron sus producciones humorísticas. A continuación, se lo distinguirá del Tango Nuevo en el contexto de la cuarta ola feminista en Argentina. Por último, se presentará un relevamiento audiovisual de algunas de las producciones humorísticas en el tango creadas por mujeres, y agrupadas provisionalmente en cuatro ejes.

- I. El humor feminista, por ejemplo, a partir del tango “Iluminame por favor” (La Chiflada). Ejemplo por demás representativo que cuestiona al recurrente binomio saber/poder androcéntrico de la letrística tradicional.

- II. El humor como componente intrínseco a una poética.
- III. El humor musical, que subvierte las expectativas expresivas del género (musical). Por ejemplo, el vals como ritmo pertinente para enfatizar la ironía o la crítica a los estereotipos.
- IV. El humor como procedimiento de intervención de las obras tradicionales.

MODALIDADES DE LA RISA EN *LOS AMORES DE GIACUMINA*. CONFIGURACIONES DE LA INMIGRACIÓN Y DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA

BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa

CONICET - Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, UBA

fernandabravoherrera@gmail.com

Este trabajo propone estudiar las diferentes modalidades de lo cómico en *Los amores de Giacumina*. Escrita por el hicos del dueño de la Fundita del Pacarito, publicado en forma anónima en el periódico *El Liberal* en 1886, teatralizado por Agustín Fontanella en un sainete de 1906 y atribuido al escritor y periodista Ramón Romero. Este texto se inscribe en el género folletinesco que Vicente Rossi en su estudio *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, publicado en 1910, llama literatura *giacumina*, diferenciándola de la llamada “literatura cocoliche”, de base napolitana, a la que la *Giacumina* se habría anticipado en tres años (Rossi, 1969: 129-130).

Con esta propuesta se espera reconstruir, a partir de las diversas inscripciones de lo cómico, las representaciones de la subjetividad femenina, especialmente del cuerpo y de la sexualidad, signados por la sátira. Es, a partir de la reconstrucción de dichas

representaciones y perspectivas, desde un abordaje que retoma las teorías del grotesco y de la carnavalización propuestas por Mijaíl Bajtín, en relación con la comicidad de la picaresca, que se espera identificar las formas de violencia social y sexual que definieron, durante el proceso de la inmigración, espacios y sujetos marginales vinculados con ese fenómeno, entre ellos, el arrabal y la mujer inmigrante. Esta lectura atiende, además, la

articulación ideológica de los folletines y sainetes, sobre todo en vinculación con el Proyecto de la Generación del 80, la reconfiguración del espacio urbano y del proyecto de Estado-Nación modificados por la inmigración babélica y la problematización de la subjetividad femenina en dicho contexto.

El “efecto de comicidad” en este texto se registra en varios niveles que se articulan delineando el género textual y literario. Esos niveles comprenden la construcción lingüística, la configuración y modelización del mundo y de los sujetos, el vínculo intertextual con una compleja red de tradiciones entre las cuales se encuentran la picaresca, el grotesco, la carnavalización.

Respecto a la construcción lingüística, la misma se conforma como una “jerga gringocriolla” o “lengua mixta”, que se inscribe en la oscilación, desgarrada, fronteriza, ambivalente e inestable entre el español que puede asumir un aspecto italiano y el pretendido italiano que resulta, sin embargo, españolizado tanto por el narrador como por los personajes. El lenguaje, a su vez, contribuye a la construcción de imágenes que responden a ese espacio complejo por las hibridaciones y las oscilaciones, en los que las degradaciones y las marcas escatológicas, vinculadas con el cuerpo y la sexualidad, determinan a representar, desde lo cómico, aspectos de la cultura popular que, en último análisis ideológico de la palabra, son evaluados en forma negativa. A esta configuración del mundo confluyen los episodios cómicos en los que es protagonista Giacumina, desde un realismo zafado, remite a costumbres y características de sectores populares y marginados de la sociedad argentina, en los cuales la inmigración italiana dejaba una significativa incidencia. La comicidad de

algunos episodios, que remiten sea por la lengua o por las escenas descritas, conforman tipificaciones y estereotipos que declinan la alteridad de los inmigrantes italianos desde un rechazo oculto tras las diferentes gradaciones de la comicidad. Si se considera solamente al personaje de Giacumina, el análisis permite reconocer que en sus rasgos y caracterizaciones se construye un sujeto cultural en el que se concentra en forma negativa y cómica la representación de lo femenino, desde marcas que se inscriben en lo carnavalesco y en la tradición picaresca según lo indicado por José Antonio Maravall en *La literatura picaresca*

desde la historia social (1986) y por Francisco Rico en *El romance picaresco e il punto di vista* (2001). Por ello es importante atender, en el abordaje de este texto, la tradición de la picaresca, tal como proponen Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglo XVI y XVII)* (2008), es decir, considerar el concepto de género picaresco tal como lo enuncia Jenaro Taléns en *Novela picaresca y práctica de la transgresión* (1975) y que recogen varios críticos especialmente desde el ámbito de la literatura comparada.

La visión final del texto, sin embargo, aun cuando recoge la tradición carnavalesca, especialmente en lo que se refiere al tratamiento del principio corporal y los espacios urbanos, se impone finalmente el principio de la picaresca en cuanto el trágico final asume un tono moralizante. Es importante, sin embargo, señalar que no obstante este final, Giacumina no parece asumir sus culpas, desde una dimensión religiosa o cristiana o moralizante típica del siglo XIX y principios del XX, porque incluso logra escandalizar al sacerdote que la confiesa sin que ella lleve adelante ningún cambio o sin que remueva su accionar y persistiendo en su estigma prostibulario y de marginalidad, cuyo espacio actúa como un cronotopo (Bajtín, 1989) en el que lo sacro y lo profano se conectan y se distancian a la vez. Esta visión negativa de la mujer inmigrante, en última instancia, está denunciando el fracaso del proyecto inmigratorio y censurando el aporte inmigratorio en la construcción del Estado-Nación. La risa se vuelve crítica social, moralizante, y alcanza una dimensión política que cuestiona los cimientos de un proyecto y de las transformaciones que conlleva.

El carácter popular del texto, por esto, asume una valencia didáctica, de difusión de ideas en los sectores más difusos y vinculados en forma más cercana con la inmigración. Por ello, el carácter del texto adquiere una dimensión combativa, disfrazada tras el ropaje de lo cómico y de lo desenfadado de las historias.

RETEJIENDO LA MEMORIA: HUMOR, IRONÍA Y SONRISA FEMINISTA QUE DESNATURALIZAN LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES

MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo Patricia

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

patricia.martinez@uaslp.mx

cp.martinez.lozano@gmail.com

La ponencia tiene como principal objetivo entender lo humorístico como una construcción social-cultural-histórica y también como un constructo de género. A partir de ahí, se desarrolla una disertación acerca de las expresiones y manifestaciones feministas (marchas, pintas, consignas, performances, etc.) interpretadas como enunciaciones, discursos y representaciones que están teñidas de humor, ironía y prácticas celebratorias, así como de una apropiación del cuerpo que las mujeres desarrollan en los espacios públicos.

Esto constituye una confrontación e interpelación al patriarcado que se asienta en un orden político de relaciones de poder desiguales que naturaliza la dominación, el castigo y la violencia contra las mujeres. Esta configuración estructural que normaliza y naturaliza la violencia, elimina la percepción de que estas acciones son construcciones históricas culturales que pueden ser transformadas. En contraste, los movimientos feministas, su forma de humorizar e ironizar, confrontan la naturalización de la violencia. Con ello, elaboran otras formas de hacer y contar la historia desde la visión de las mujeres, no con los parámetros establecidos por la estructura del patriarcado.

El patriarcado invisibiliza a las mujeres a partir de un mecanismo de deshistorización. Las borra de la historia en función de ocultar el primer gran acto de violencia: expropiar la capacidad de poder y decisiones de las mujeres hacia sí mismas, apoderarse del cuerpo femenino y encapsularlo. La des-memoria patriarcal funciona naturalizando la subordinación, la desigualdad, la exclusión y la violencia contra las mujeres. Desde una visión antropológica, los mitos fundantes construyen una narrativa donde las mujeres requieren ser “disciplinadas”, violentadas, para que el mundo social obtenga un orden. La organización

humana parte del principio mítico de violentar a las mujeres para garantizar el orden social, justificando con ello su exclusión e invalidación.

Las movilizaciones feministas, a lo largo del tiempo, constituyen prácticas de reconstrucción activa de la memoria, por tanto, de historización reveladora que invalida la naturalización normalización de la violencia contra las mujeres, retejiendo la construcción histórica de la exclusión. Interpelan y desmontan la des-memoria patriarcal. Las mujeres tienen otra forma de memoria, y otra forma de construir(se) en la historia. Los feminismos dan cuenta de eso.

De diversas maneras, en distintos momentos y procesos históricos, la expresión creativa, ya sea reconociéndose feminista o no, a través de la literatura o de otros ámbitos de enunciación, las mujeres han construido una forma de entenderse y expresarse a través del humor y el gesto irónico, revelando la desmemoria patriarcal que subordina, desprecia, devalúa y violenta las prácticas y los senti-pensares femeninos. Desde el alegato y las redondillas de Sor Juana hasta el performance “Un violador en tu camino”, la expresión irónica, creativa, festiva, corporeizada, risueña de las mujeres, no obstante señalar violencias, sufrimientos, invalidaciones, injusticias, constituyen interpelaciones en clave femenina que dan cuenta de acciones o expresiones por la recuperación del cuerpo y de sí misma, así como de otras formas de reconfigurar la memoria y la historización que revelan que la subordinación de las mujeres no es natural ni una esencia, sino una construcción social cultural primigenia, en la que el patriarcado ha asentado sus mecanismos garantes de

reproducción a través de la violencia, el encapsulamiento y sacrificio del cuerpo de las mujeres. Con la apropiación del cuerpo, las mujeres construyen otra manera de historizar, de hacer memoria, que emana de sí mismas. Esta otra conformación de continuidad histórica procedente de y para las mujeres, transita por caminos de lo humorístico, de la sonrisa, de la ironía y la unión celebratoria.

Finalmente, cabe señalar que una parte importante de la ponencia se fundamenta en los postulados de la antropóloga Rita Segato en torno al mandato de masculinidad como una configuración estructural de orden político; el corporativo masculino y el imperativo de la

exhibición de la potencia y de la violencia contra las mujeres; las pedagogías y contra-pedagogías de la crueldad; y la conformación de una manera expresiva de organización comunitaria en clave femenina que se fundamenta en los vínculos, el arraigo y la preservación de la vida.

En términos formales, la ponencia se expondrá en tres ejes principales:

1. El humor como construcción social-cultural-histórica de carácter patriarcal-occidental, que funciona como mecanismo para reforzar el mandato de masculinidad. Las configuraciones patriarcales que borran la memoria histórica en torno a la presencia y acciones de las mujeres. La justificación mítica del castigo, la naturalización de la violencia y el disciplinamiento de las mujeres para garantizar un orden político universal.
2. El humor irónico y celebratorio de las mujeres como forma de resistencia, de re-existencia y de reconfigurar la memoria histórica desde el senti-pensar femenino.
3. La reapropiación del cuerpo de las mujeres como elemento clave en la configuración del humor en femenino (y del humor feminista), como celebración de vida, de comunidad y arraigo.

“NO HE SIDO NI SOY UN MISÓGINO”: ANTIFEMINISMOS EN LAS REVISTAS HUMORÍSTICAS ILUSTRADAS *PBTY O MALHO* (ARGENTINA Y BRASIL, 1904-1918)

MOREIRA, Thaís Batista Rosa

FFLCH. Universidade de São Paulo

thais.moreira@usp.br

El tema de los derechos de la mujer y el sufragio, a principios del siglo XX, cobró protagonismo en la prensa a través de la figura de las sufragistas (*suffragettes*). Los periódicos y revistas narraron las acciones de militantes británicas al mismo tiempo que nuevos grupos y asociaciones feministas intensificaron su demanda por la igualdad de derechos, como fue el caso de Brasil y Argentina. En Brasil, el Partido Republicano de Mujeres (PRF) fue creado en 1910, centrado en la figura pública de Leolinda Daltro. En

Argentina, se crearon el Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina (1900), el Centro de Universitarias Argentinas (1904) y el Centro Feminista (1905) (LAVRIN, 2005, p.326). Además, en 1911 el diputado socialista argentino Alfredo Palacios presentó el primer proyecto de ley destinado a legalizar el voto femenino, que en Brasil se llevó a cabo en 1917, por iniciativa del diputado Maurício de Lacerda.

Las movilizaciones políticas a favor de los ideales feministas despertaron varias críticas en la opinión pública, que utilizó diferentes enfoques para deslegitimar y ridiculizar la lucha por la emancipación de la mujer, una de las cuales es el humor sexista. El propósito de esta investigación es analizar estas posiciones, caracterizadas como antifeministas, publicadas específicamente entre 1904 y 1918 en las revistas humorísticas ilustradas *PBT* (Argentina) y *O Malho* (Brasil), de gran circulación en las ciudades de Río de Janeiro y Buenos Aires. Las caricaturas, historietas y textos ilustrados publicados en estas páginas trajeron de manera satírica el tema del feminismo y la búsqueda de la igualdad de derechos.

En este sentido, observamos que este contenido antifeminista promovió la *violencia simbólica* – es decir, la afirmación de que la diferencia tiene un origen natural, radical, irreductible y universal, incluso cuando se sabe que es una relación construida histórica, cultural y lingüísticamente (CHARTIER, 1995, p.42) –, tanto al deslegitimar la acción de las mujeres activistas por la emancipación femenina como al utilizar personajes y seudónimos femeninos para pronunciar este discurso. Hipotetizamos que, dentro de las particularidades de cada país, existían tendencias, preferencias en cuanto al formato humorístico de estas críticas. En la revista brasileña *O Malho*, predominó el uso del humor gráfico, especialmente caricaturas y viñetas, que despreciaban el feminismo y el sufragismo. En la revista argentina *PBT* prevaleció el uso de textos ilustrados y historietas, que se burlaban del feminismo y delineaban proyecciones alarmistas para la sociedad que aceptaba las demandas feministas. Consideramos que el humor sexista que se manifiesta en estas revistas expresa tanto los prejuicios y concepciones de género de cada país, como las ideas políticas en torno a la ciudadanía.

El tema de la igualdad entre hombres y mujeres trasciende las oposiciones tradicionales del “ajedrez político” (ROCHEFORT, 1999, p.138). El análisis propuesto para la investigación toma en cuenta lo que muchas autoras dedicadas al tema han expresado anteriormente: a pesar de tener diferentes justificaciones, interlocutores de espectros ideológicos tanto de derecha como de izquierda propagaron discursos antifeministas o antisufragistas. Así, entender los antifeminismos desde la perspectiva de la risa y la ironía requiere un esfuerzo por interpretar las contradicciones más allá de las divisiones ideológicas clásicas. Por tanto, la especificidad de las fuentes históricas seleccionadas implica la indagación de cómo, en Brasil y Argentina, el sesgo humorístico integró las proyecciones impresas de estos diferentes columnistas sobre el feminismo y sus militantes. Si bien el feminismo y la reivindicación del voto femenino son grandes movilizados de los textos detractores, también se observa que las burlas transmitidas por las revistas tomaron como punto de partida diversos temas: la sexualidad de mujeres y hombres simpatizantes de las reformas (con la atribución de estereotipos de mujeres “solteras y masculinizadas” y hombres “afeminados y cobardes”), la denuncia de una supuesta inversión o anarquía de roles de género, entre otros.

Distintas razones apuntan a la necesidad de estudiar los discursos antifeministas y antisufragistas propagados a través del sesgo del humor sexista. Uno de ellos se refiere al lugar de la mujer en la política. Desde el punto de vista historiográfico, el recorte no ha sido objeto de un número significativo de investigaciones, especialmente en el contexto específicamente latinoamericano y comparativo. Si bien el sufragio fue un logro importante, en general no estuvo acompañado de una representación femenina sustancial en los sectores políticos de estos países, especialmente en Brasil. Esta representación precaria está asociada con una visión prejuiciosa de la mujer “tan incapaz como gobernante”. La supuesta ineficiencia política de las mujeres representantes es un sentido común producido por la visión masculina dominante, que a menudo reproducía sus ideas a través del humor sexista. Así, historizar este proceso de deslegitimación de la acción política de las mujeres, que aún hoy persiste, es un esfuerzo necesario al que pretendemos proveer un aporte a través de esta investigación.

REPRESENTACIONES DEL LENGUAJE INCLUSIVO (O NO BINARIO) EN ALGUNAS PIEZAS DE HUMOR GRÁFICO ARGENTINO

MARTIGNONE, Hernán

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

hmartignone44@gmail.com

En el presente trabajo me propongo analizar una serie de tiras cómicas y cuadros de humor gráfico de la Argentina de los últimos años en los que se tematiza el llamado “lenguaje inclusivo” (o “no binario” o “no sexista”). Célebre por la utilización de la letra “e” en la oralidad y de grafías como @ o x en la escritura para evitar el binarismo masculino/femenino y el uso del “masculino genérico”, esta modificación morfológica en la lengua española ha generado

una nueva “grieta” entre lxs hablantes, que trasciende incluso diferencias ideológicas o políticas porque está enraizada en lo más profundo de nuestra cultura heteropatriarcal (cf. Aguirre Sarra, 2021: 55). “Instituciones” como la Real Academia Española o la exprofesora Beatriz Sarlo han entrado en “la lid más cruel”, y hasta el nombre “lenguaje inclusivo”, que es el que más hondo ha calado, es objeto de discusiones y sometido a los más variados escrutinios. El desdoblamiento cristinista “argentinos y argentinas”, que exasperó y exaspera a tanta gente (junto con su persistencia en hacerse llamar presidenta), puso hace tiempo sobre el tapete la cuestión de un lenguaje no sexista y visibilizó un aspecto de las luchas políticas que los feminismos venían desarrollando y que ocupa también a la glotopolítica (Prunes, 2021: 24).

En la serie de piezas seleccionadas estudiaremos diversos modos de acercamiento humorístico al lenguaje inclusivo: la ironía condescendiente, la burla directa (a través de la hipérbole, por ejemplo en Sendra) o la apelación a la “autoridad” de la Real Academia Española para desacreditarlo (arma de doble filo, nuevamente en Sendra); pero también su defensa, señalando la “doble vara” con la que se lo juzga como “variación lingüística” (Mora Sarquis, Alejandra Lunik) o como herramienta de “verdadera” inclusión (en la comparación con el lenguaje de señas o el braille, en Podeti), y su utilización como un tema más que pertenece a la candente actualidad (Jericles) y en el cual puede, por lo tanto, encontrarse

un nuevo filón para hacer un humor ligado, por ejemplo, al equívoco o al juego de palabras (como en Parés, Podeti y Sala). Me detendré además en la polémica que envolvió a Fernando Sendra, al publicar un chiste dedicado a la cuestión de la paridad de género, y que continuó con el texto en el que intentó responder las críticas recibidas.

Así pues, a través de la obra de diferentes humoristas (amén de quienes ya mencioné, se incluye a Kiti López, Toni Schweinheim y Ro Ferrer), veremos cómo el humor gráfico se ha servido de esta explosión lingüística tanto para defenderla como para atacarla, aportando distintos argumentos o haciendo un uso irónico del fenómeno, aunque en ocasiones incorporándolo naturalmente en los diálogos de los personajes. Al mismo tiempo, pone en primer plano algunos aspectos específicos del debate como la “corrección política”, el machismo y la lengua en tanto “institución”.

STAND-UP, ESTEREOTIPOS Y TRADUCCIÓN DE LA OTREDAD

VASSALLO, Sergio Lucas

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

vassallo@hotmail.com

El objetivo de la presente ponencia será analizar cómo se traduce la otredad en los monólogos de *stand-up* contemporáneos, fundamentalmente a través de estereotipos. Para ello partiré de lo propuesto por Andrés Barba (2017) en su libro *La risa canibal*, donde afirma que “cada vez que un hombre abre la boca para reír está devorando a otro hombre” (p. 9).

La noción de estereotipo será abordada en tanto imposición de una imagen parcial sobre el Otro. Peter Burke (2001) propone que el estereotipo no responde necesariamente a una imagen falsa, sino que suele fundarse en la selección y exageración de ciertos elementos o aspectos de la realidad, omitiendo otros. Tal como sostiene Gordon Allport (1971), éstos funcionan como guías de comportamiento, justificando determinadas formas de comportarse en relación a los otros, en tanto integrantes de cierto grupo social.

Acerca del problema de la traducción de la alteridad, se retomará, entre otros autores, a Ovidi Caronell I Cortés (2003), quien entiende a toda traducción como una negociación, cuya estructura es marcadamente metonímica (tal como se dijo de los prejuicios, se traduce al Otro a partir de ciertos elementos, en detrimento de otros, tomando una parte el lugar del todo). Asimismo, se utilizarán sus nociones de umbral de aceptabilidad, extrañamiento y extranjerización.

Asimismo, será relevante el estudio realizado por José María Rodríguez Santos (2019) acerca del posicionamiento del ethos como estrategia retórica, en el que toma en cuenta la posición de superioridad, inferioridad o igualdad en la que el comediante se coloca en relación con el público y a los temas que trata.

Para el análisis de la traducción de la otredad en el *stand-up* se dividirá a los comediantes en dos grupos: en un primer momento se focalizará en cómo ciertos comediantes traducen estereotipadamente a determinados grupos que resultan una otredad tanto para el enunciador como para su audiencia; luego, se estudiarán casos en los que el monologista no realiza una traducción de lo que constituye un Otro para él mismo, sino que se traduce a sí mismo, en el sentido de constituir un Otro para parte de su público (en tanto extranjero, homosexual, etc.). En este sentido, el comediante realiza una traducción crítica acerca de traducciones estereotipadas y prejuiciosas acerca de un colectivo del que él mismo forma parte.

El primer grupo estará integrado por comediantes como Bill Burr, Jim Jefferies y Judah Friedlander, en cuyos monólogos puede observarse el reforzamiento de diversos estereotipos acerca de ciertos grupos sociales percibidos como Otros, tanto para el comediante como para el público al que se busca interpelar. En cuanto a los comediantes que buscan realizar traducciones propias de los estereotipos en los que son encuadrados, podemos mencionar a Hannah Gadsby (focalizando en el estereotipo de lesbiana), Aziz Ansari y Trevor Noah (estos últimos en relación a estereotipos étnicos). Finalmente, el caso de Bo Burnham puede analizarse como una tercera vía: la rutina en la que ironiza acerca de

lo difícil que resulta ser un hombre blanco heterosexual puede ser entendida como una alterización de la mismidad que busca, a través del absurdo y la distancia establecida por la colocación de su mismidad (y la de gran parte de su público) en el lugar de una otredad a traducir, resaltar los privilegios de los que gozan.

II JORNADAS INTERNACIONALES DE ESTUDIOS DEL HUMOR Y LO CÓMICO

PROGRAMA CON RESUMENES



.UBAfilo
FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES