

UNA APROXIMACIÓN A LAS PATHOSFORMELN CÓMICAS Y HUMORÍSTICAS DE LA MULTITUD

Cristian Palacios

Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos dar cuenta de una forma emotiva característica de los Discursos Irrisorios a la que hemos denominado la *pathosformel* de la multitud, que cuenta con abundantes ejemplos a través de la historia del arte. Apelamos a la noción de Pathosformel acuñada por el teórico de la cultura AbyWarburg en tanto configuración de formas representativas y significantes que refuerzan la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción

de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Según nuestro punto de vista, en el tratamiento que da, por ejemplo, el viejo Brueghel a algunos temas morales frecuentes en la imaginación pictórica de la época podemos descubrir esa clase de humor propio de una configuración cultural que tiene sus orígenes en el Renacimiento, pero cuyas influencias pueden rastrearse hasta hoy en día.

Palabras clave: Pathosformel. Humor. Cómico. AbyWarburg. Multitud.

1.

Este trabajo busca ampliar y complementar las investigaciones realizadas hasta la fecha respecto de los que hemos denominado discursos irrisorios en el marco de una teoría del sujeto discursivo que busque dar cuenta de una subjetividad propia de las sociedades latinoamericanas contemporáneas. Llamaremos aquí lo irrisorio al rasgo o serie de rasgos que tienen en común todos los discursos que de algún modo quedan contenidos en el campo semántico de la risa, incluyendo algunos discursos que parecen encontrarse en los márgenes más lejanos de ese dominio, pero que sin duda se diferencian de aquellos otros que consideramos serios en un determinado momento social. Esta denominación, cuyos corolarios examinaremos un poco más adelante solo puede explicarse en el marco de una teoría general de lo cómico y lo humorístico que intente comprender las múltiples aristas de este fenómeno. Lo que nos interesa principalmente aquí es indagar la supervivencia de una forma o serie de formas de la risa que atravesando épocas y textos increíblemente diversos llegaría hasta nuestros días para plasmarse en la obra de algunos renombrados humoristas contemporáneos. En nuestras investigaciones hemos constatado como si bien es frecuente señalar el carácter eminentemente cultural de la risa, también es posible descubrir ciertas invariancias que resultan desconcertantes desde un punto de vista histórico. Es notable la insistencia con la que algunos teóricos repiten que el humor se encuentra fuertemente anclado en su época, de modo que lo que hace reír a algunos pueblos y culturas en distintos momentos, no hace reír a otros. Lo interesante, sin embargo, es contemplar cómo sobre unos elementos variables en tiempo y espacio podemos verificar operaciones y procedimientos similares a lo largo y ancho de la historia. La cultura popular de la risa de la que viene a dar cuenta Bajtin en su famoso texto sobre Rabelais ha sobrevivido hasta hoy en muchos aspectos. Reír se ríe de muchos modos, pero las nuevas formas en que se lo hace se superponen con otras ancladas en un pasado muy lejano.

La posibilidad de pensar los modos en que una época admite la supervivencia [*nachleben*] de ciertas configuraciones (que nosotros llamaríamos discursivas) de otras culturas de otras épocas a veces muy alejadas en tiempo y espacio ha sido una de las grandes apuestas del gran teórico e historiador del arte y la cultura Aby Warburg. Este es de hecho el problema principal que debió enfrentar al estudiar la distribución cultural propia del Renacimiento como un momento de convergencia entre los mundos de sentido de la antigüedad pagana y el cristianismo medieval al que no supo comprender sino en términos de una verdadera supervivencia de lo antiguo [*das Nachleben der Antike*]. Y aunque la noción misma de *nachleben* aparece mencionada pocas veces de forma explícita en su obra (Vargas, 2014, p. 326), sus implicancias están presentes en el concepto de *pathosformel* o fórmula emotiva a cuya creación debe principalmente su fama tardía. Para Warburg, el *pathosformel* se relacionaba con la noción de engrama, “un conjunto reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas antela reaparición de esos mismos estímulos” (Burucúa, 2003, p. 28-29). Warburg creía que el arte codificaba esos estímulos externos en formas y gestos dramáticos que luego eran re-apropiados y transmitidos a lo largo del tiempo y el espacio, despertando en los espectadores que los contemplaban el mismo estado emocional cargado que les había dado origen.

Esta idea va a ser llevada a sus últimas consecuencias en el proyecto del *Atlas Mnemosyne* con el que Warburg intentaba cartografiar líneas de confluencia histórica que se habían perpetuado a lo largo de las épocas, abarcando en algunos casos culturas intercontinentales. En un siglo acostumbrado a pensar las constantes

mutaciones que la historia operaba sobre las instituciones y los individuos, la obra de Warburg iba a ocupar un lugar muy especial al ubicar su punto de vista en un campo de reflexión opuesta y complementaria (Burucúa, 2007 y 2003; Agamben, 2005, p. 157-187). Se trataba del problema de la transformación y el cambio discursivo (desde la perspectiva de las imágenes) pero aludiendo a paquetes de memoria que parecerían estar activos por el espacio de milenios. El intento de aprehender un movimiento profundamente dinámico desde un enfoque diferente; no ya buscando recuperar los cambios sobre un fondo de isomorfismo, sino intentando reconocer aquello que permanecía en un terreno de variación continua.

Y sin embargo, desde entonces, se han hecho muy pocos esfuerzos en aplicar el método warburgiano al estudio específico de imágenes cómicas o humorísticas, con la notable excepción de los trabajos de José Emilio Burucúa en torno a un corpus de grabados franceses e italianos de los siglos XVI y XVII (Burucúa, 2007). Y es singular que así sea, puesto que es en las imágenes cómicas y humorísticas que hasta hace no muchos años poblaban las páginas de los periódicos (como el contrapunto y la necesaria sombra de todas aquellas noticias que eran transmitidas de manera seria) donde resultan mayormente identificables aquellos gestos, acciones, movimientos, aquellas configuraciones de fuerzas, aquellas constelaciones de sentido que todavía consideramos graciosas y que eran leídas de la misma forma por nuestros antepasados.

Como habremos de ver en las páginas que siguen, el carácter despreciable de lo irrisorio, que nos hace elegir ese término por sobre otros también a mano como lo risible, lo reidero o más directamente la risa, impacta incluso en la consideración que de él se tiene a la hora de indagar los procesos socio-históricos en que se dieron lugar las transformaciones más importantes de la historia del arte contemporáneo. No deja de resultar significativo que la segunda parte de la Poética de Aristóteles, aquella que se ocupaba justamente de la risa, no haya visto nunca la luz del Renacimiento. Sobre todo teniendo en cuenta que el filósofo denunciaba en el texto que sí llegó hasta nosotros, la poca atención que hasta entonces se le había injustamente dedicado (ya en el siglo IV a.C.) y que él se proponía, por lo que parece, reivindicar esa falta.

Según nuestro punto de vista, en la constitución discursiva de un modo humorístico del sentido que tiene lugar en torno a los siglos XVI y XVII se encuentra una de las claves para la comprensión del sujeto contemporáneo, sobre todo en su capacidad para reírse de aquello que pone límites a su propia condición subjetiva. En las páginas que siguen nos interesa trazar algunas líneas de trabajo sobre una fórmula emotiva de enorme implicancia en las relaciones novedosas que el individuo establece con su pensamiento sobre sí mismo, sobre el mundo en el que se encuentra situado y la sociedad de individuos que lo rodean; presente de manera singular en el tratamiento que el Bosco o el viejo Brueghel dieron a algunos temas morales frecuentes en la imaginación pictórica de la época. Se trata de la *pathosformel* irrisoria de la multitud, un particular entramado de cuerpos cuyas manifestaciones creemos encontrar en algunas de las publicaciones más importantes de humor gráfico e historieta, desde el surgimiento cargado de dinamismo de este particular lenguaje gráfico a fines del siglo XIX hasta la actualidad, con singular presencia, por ejemplo, en las tapas de la revista argentina *Hortensia* hacia mediados de los años setenta [Fig. 1]. Esta configuración imagética particular constituye un atlas en sí mismo, un verdadero catálogo de gestos donde es posible encontrar todos los prototipos de esa fealdad sin dolor de la que hablaba Aristóteles aplicada al motivo de la risa.

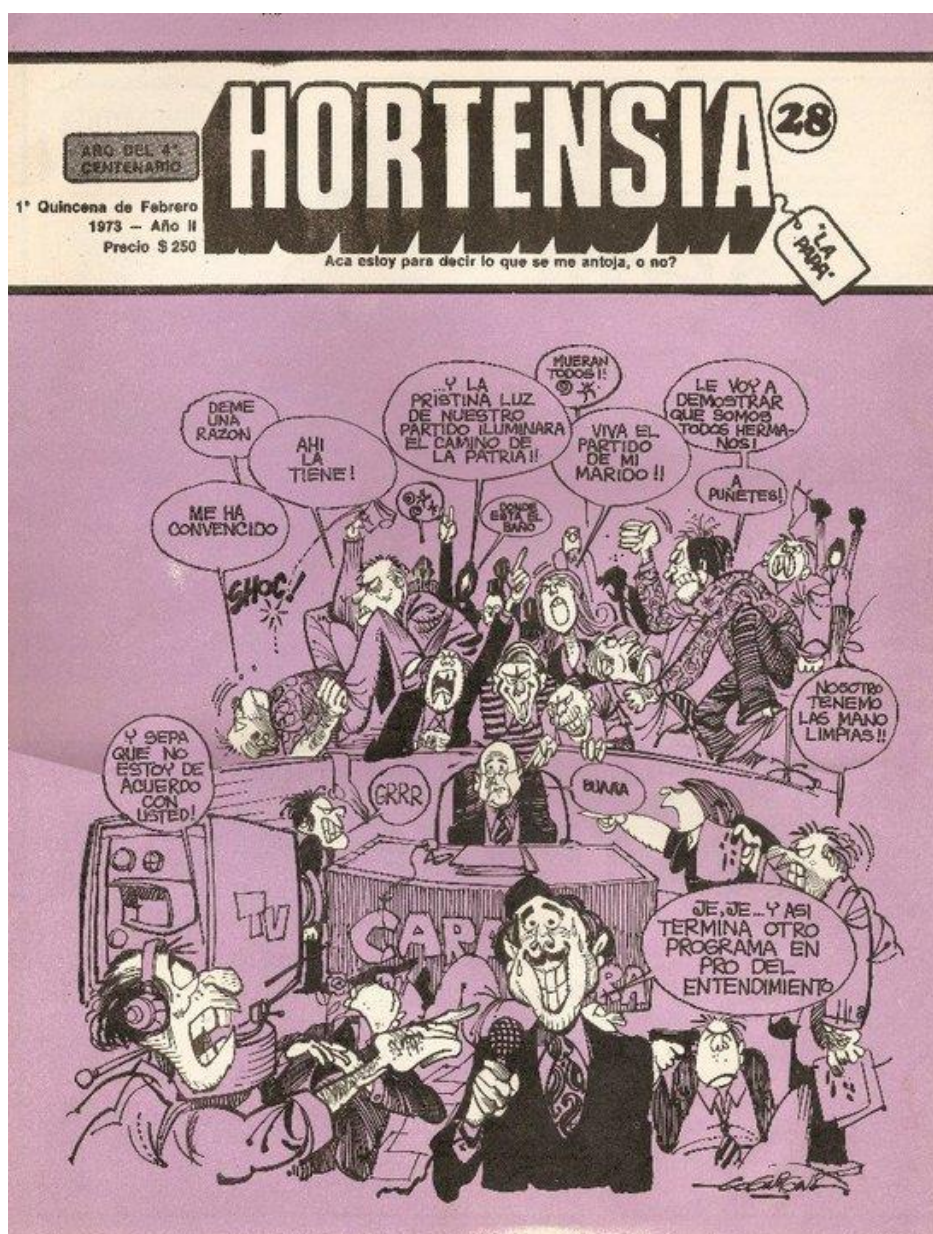


Figura 1. Revista Hortensia N° 28, febrero de 1973

2.

Como se ve, nuestro abordaje es principalmente discursivo. Cabe aclarar aquí que nuestra noción de discurso no se limita a considerar sólo discursos lingüísticos, sino que se extiende a cualquier otro modo semiótico que tenga la propiedad de significar algo. Discurso será, por lo tanto, la materialización del sentido en el aquí y ahora del espacio y del tiempo y podrá comprender imágenes, palabras, gestos, acciones, movimientos, todo aquello susceptible de ser investido de sentido en una coyuntura social e histórica determinada. Según nuestro modo de ver las cosas resulta de hecho injustificada la preeminencia que a menudo se le atribuye a la lengua por encima del resto de los sistemas semióticos, olvidando que incluso ella no constituye un sistema semiótico puro (no existen los sistemas semióticos puros). El lenguaje verbal incluye también

entonaciones, gestos, movimientos corporales, chasquidos de lengua, cambios de volumen, tipografías, tamaños de letra y un largo etcétera¹.

Ha sido de hecho la necesidad de repensar el fenómeno de la transposición intersemiótica de un modo novedoso lo que nos ha conducido por primera vez a la noción de supervivencia (en Palacios, 2018). Nos parecía reconocer allí un abordaje al problema de las transformaciones que tienen lugar cuando una obra, fragmento de obra o género es trasladado de un soporte a otro que no requería apelar a la hipótesis de la lengua como un meta-sistema capaz de estabilizar al resto. La idea misma de fórmula emotiva comporta la ventaja de que, a diferencia de otros conceptos habituales en la teoría e historia del arte como tema, topos o género, no se encuentra mediada por representación lingüística alguna. Es una de las razones por las cuales la *pathosformel* se muestra de forma clara y evidente una vez que se la ha descubierto, pero raramente aparece en el título de la obra la palabra o expresión lingüística que la define. Y si resulta habitual que un artista emprenda un retrato, un paisaje o un cuadro de batalla sabiendo previamente de lo que se trata (pudiendo nombrarlo), la fórmula emotiva no admite sino en contados casos tal posibilidad (Burucúa 2007, 21).

El problema de las relaciones entre palabra e imagen está de hecho presente desde el comienzo en la obra de Warburg. Por ejemplo en “El *Nacimiento de Venus y La Primavera* de Sandro Botticelli” (Warburg, 2005 [1893], p. 73-121), en el que Warburg se detiene sobre las fuentes literarias que alimentaron la imaginación pictórica del florentino, poniendo en relación los cuadros con aquellos textos de la antigüedad clásica que eran conocidos por los poetas y los filósofos del estrecho círculo de Lorenzo de Medicis; pero advirtiendo al mismo tiempo aquello que en el pasaje del texto a la pintura surgía como una expresión propia de la época. Allí donde Jacob Burckhardt había intuido un cuerpo compacto de “vidas nobles y fuertes”, iba a vislumbrar las grietas, las fracturas culturales del ambiente de los banqueros de la Florencia del Quattrocento. En el mundo de los mercaderes florentinos, “el viento desempeñaba un papel distinto a aquél del genio jocoso y burlón que revela los contornos de una delicada figura femenina: era también, para ellos, la tempestad —el Hado y la Fortuna— que arreciaba sobre sus cabezas y sus negocios” (Warburg 2005, 22).

Lo que lo va a fascinar desde entonces es ese conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado que será en adelante reconocido como fórmula emotiva o *pathosformel*. Una configuración icónica particular que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social (Burucúa 2007, 15). Dichas configuraciones atraviesan “etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis” en una tensión constante entre lo actual y lo inactual, lo temporal y lo anacrónico (Burucúa 2007, 16). Estas fórmulas, como se ve, no se encuentran previamente mediatizadas por la lengua y si lo hacen solo es *a posteriori*, a partir de una operación de traducción intersemiótica en la que se traslada al lenguaje de los hombres aquello que el estudioso ha intuido como propio de una serie de imágenes pictóricas. Es una operación tal la que realiza Warburg al poner de relieve la *pathosformel* de la ninfa que lo obsesionaría hasta el final de sus días.

¹ Ello implicar considerar cada sistema semiótico en la especificidad que le es propia reconociendo al mismo tiempo que sus límites son difusos; que es también una manera de decir que no existen los modos semióticos o más bien que su demarcación en el plano de la vida cotidiana responde al mismo proceso dialéctico social e históricamente determinado en el que se encuentran inmersos. Ver Palacios, 2018.

Lo radical del proyecto de Warburg que constituye, según Didi-Huberman, una ruptura epistemológica en nuestra forma de pensar la historia de la cultura es su renuncia para interrogar aquellas transformaciones por otros medios que no sean los previstos por las propias imágenes en una cruzada similar a la que emprenderá Claude Lévi-Strauss algunas décadas más tarde en sus *Mitológicas*, al declarar no querer explicar del mito nada sino por el mismo mito. Este proyecto encuentra su punto de inflexión más alto a partir de 1924 con el trazado del ya mítico y monumental *Atlas Mnemosyne* (que como el *Libro de los Pasajes* de Benjamin ha suscitado ya más lecturas que la totalidad de sus libros concluidos) con el cual intentará cartografiar líneas de confluencia que se perpetúan a lo largo de la historia, abarcando culturas intercontinentales. Una verdadera “arqueología del saber visual” que nos permitiría viajar desde la antigua Babilonia hasta el siglo XX, de oriente a occidente “des *astra* les plus lointains (constellations d’idées) aux *monstra* les plus proches (pulsions viscérales), des beautés de l’art aux horreurs de l’histoire” (Didi-Huberman, 2011) a través de más de mil imágenes dispuestas en grandes paneles forrados de tela negra. El *Atlas Mnemosyne* no es otra cosa que un gigantesco rompecabezas en el que las imágenes seleccionadas se explican una a otras en tanto fragmentos supervivientes de la memoria cultural de los hombres a lo largo de sucesivas permutaciones.

En la perspectiva warburgiana, sin embargo, el acento está puesto no en el cambio, sino en la permanencia. Lo que daba el sentido al mito era la diferencia que cada mito establecía con otros mitos adyacentes. Lo que da entidad al análisis del historiador del arte es la singularidad de una forma que, como todo fantasma que se precie, reaparece con insistencia. Se trata acaso de una particularidad del estudio de la memoria a través de sistemas visuales cuya materialidad es, por la propia naturaleza física del objeto, aparentemente menos perecedera que la que se encuentra conformada por hechos lingüísticos. Solo aparentemente, sin embargo, dado que también es posible rastrear flujos de sentido de notable invariancia entre discursos verbales, como lo prueba sin duda el caso del mito o incluso de algunos chistes de transmisión oral que han sobrevivido notablemente al paso del tiempo.

Que esas transformaciones puedan producirse a expensas de unos sujetos que no siempre las entienden no implica el escándalo epistemológico que significó en algún tiempo. El carácter espectral de esta historia consiste en que eso que pervive o que vuelve desde épocas remotas no está bajo control de los sujetos que lo experimentan o reconocen. Para Warburg *gel nachleben*” es algo así como un remolino en la corriente del río de la historia y no algo que es meramente arrastrado por su corriente. “Lo propio del torbellino del *nachleben* en la historia es que rompe con el juego genealógico de las apropiaciones, de las autorías, del antropocentrismo intrínseco a la historia de la cultura” (Vargas, 2014, p. 329).

Aquello que Lévi-Strauss llama el mito se solapa muy fácilmente con la noción aristotélica de *fábula* (traducción latina del *mythos* griego) cuya función, como se sabe, ha sido tradicionalmente la de dar una estructura al tiempo de la obra o de la novela. Al otro extremo, se puede pensar la *pathosformel* warburgiana como una manera de dinamizar la espacialidad de un retrato o una escultura. La condición transemiótica de ambas nociones nos permiten ir más allá para descubrir que existe una *fábula* (un mito) implícita hasta en las imágenes más abstractas (una direccionalidad, un esquema, una estructura) tanto como una forma expresiva propia de todo arte que suceda en el tiempo (forma que, además, reenvía la obra a una historicidad milenaria). Es el caso del procedimiento irrisorio conocido como enumeración caótica o heterotopía que encuentra su correspondencia en la fórmula emotiva de la multitud cómica o humorística de la que venimos a dar cuenta aquí. Tanto en unas como en otras se

vislumbra la misma tensión oscilante entre la voluntad de un orden, propio de la lista, y la destrucción de ese mismo orden por el mismo gesto que habría debido constituirlo. Se trata de una forma propia del advenimiento de las ciudades modernas y de la ciencia que busca equiparar las palabras, los cuerpos y las cosas sobre un terreno isomorfo.

3.

Como se ve, existen en el campo de la risa notables invariancias desde un punto de vista histórico que nos permiten explicar por qué podemos descubrir en un sketch de los *Monty Python* un chiste que ya se encontraba contenido en el *Philogelos*². Son estas invariancias las que nos han llevado a considerar la probabilidad de que la risa sea no un mero accidente de nuestra forma de investir el mundo de sentido, sino uno de sus corolarios principales. La heterogeneidad con la que se constituye toda palabra dicha (o dibujada o escrita) al mismo tiempo que su carácter inherentemente social e histórico nos ha resultado fundamental para comprender por qué algunos chistes, gags y bromas parece seguir sobreviviendo a las épocas. Asegurar “hablar en serio” consiste básicamente en negar esa heterogeneidad en nombre de un sentido que se quiere único.

Es evidente que lo que interesa a una teoría general de lo cómico y lo humorístico es aquello que persiste tanto en los Discursos Irrisorios como en el chiste ocasional del dentista, en la estrepitosa caída de una dama como en las obras completas de Rabelais. Y es además indudable que un enfoque global del asunto no puede limitarse a los discursos que provocan el efecto inmediato de la carcajada. Lo irrisorio no es meramente lo que hace reír, sino un modo particular de decir (o de dibujar, o de actuar); pero también, y además, las operaciones de lectura que permiten reconocer un discurso como risible (como no-serio) cualquiera que haya sido la intención (si hubo alguna) del productor de ese discurso. Un chiste puede dejar indiferente al auditorio, pero dicho auditorio no dejará de reconocer que se trataba ciertamente de un chiste (uno muy malo, al parecer).

En definitiva, no se dice aquí otra cosa que lo que dicen primero Aristóteles y luego Quintiliano y Cicerón cuando afirman que el dominio de lo risible comprende una fealdad moral o deformidad física que el orador encuentra en otra persona o cosa. Con la salvedad de que esa fealdad moral o deformidad física no pre-existe al discurso que se ríe de ella. Lo irrisorio se constituye sobre el espacio de lo no-pensable, de lo no-decible, pero a la vez, en un movimiento circular, contribuye a crearlo, a darle lugar.

Entender lo irrisorio, requiere, por lo tanto, saber antes qué cosa es la seriedad a la que se contrapone. En palabras de William Hazlitt (el crítico de Shakespeare):

Lo serio es la tensión habitual que la mente deposita en la expectativa de un orden dado de acontecimientos, que se suceden unos a otros con cierta regularidad y con cierto peso según el interés que se les otorga (Hazlitt, 1907, 6, la traducción es mía).

Por su parte, el D.R.A.E., afirma que “serio” es lo que es “real, verdadero y sincero, sin engaño o burla, doblez o disimulo”. Es decir, aquello que garantiza todo aquél que asegura hablar “en serio” en una conversación. Es, por lo tanto, lo que excluye la ambigüedad, la polisemia, el equívoco, lo que otorga estabilidad al sentido, el orden habitual de las cosas.

² El *Philogelos* o Amante de la risa es una compilación de 265 chistes acuñada hacia el siglo IV de nuestra era.

El desplazamiento deliberado del modo serio del discurso siguiendo ciertos procedimientos más o menos pre-establecidos que permitan al receptor reconocer que es intencional, constituyen el principio central de lo irrisorio.

Al anteponer el artículo neutro al adjetivo de “todo lo que mueve a risa y burla”, pero además “lo insignificante por pequeño” (D.R.A.E.), intentamos dar por tanto cuenta de un vasto dominio que incluye el humor y lo cómico, la burla, la sátira, la parodia, el pastiche, el humor negro, el absurdo, la mueca, la ironía, en definitiva, todo aquello que se asocia al campo de la risa; pero también – en cierta medida – el discurso melancólico, sin el cual no sería posible comprender el humor³. No elegimos por lo tanto hablar de “lo reidero” (Traversa 2005, 2013), “lo risible” o sencillamente “la risa”; porque irrisorio no es meramente “lo que hace reír”, ni se reconoce tan sólo por sus efectos. Se trata, por lo tanto, de echar luz sobre la persistencia a lo largo de los siglos de algo así como una modalidad de todo discurso que adopta para cada tiempo y cada sociedad unas reglas bastante más específicas de lo que podría creerse. Esas reglas cambian y se modifican, pero también sobreviven y se perpetúan de un modo sorprendente.

4.

El lector habrá notado que nos hemos referido frecuentemente a lo cómico y lo humorístico como modalidades diferenciadas. La cuestión de la distinción entre lo cómico y lo humorístico, y las apasionadas defensas de su relevancia tienen una larga historia que comienza con el advenimiento de la modernidad y alcanza su apogeo a principios del siglo pasado.

Así Bajtin (2003 [1965]) o Freud (1990 [1905]; 1991 [1927]) por ejemplo, van a afirmar que el humor es una especie particular dentro del campo más general de lo cómico. Peter Berger, mucho más tarde, deja entrever que “lo cómico” es el correlato objetivo del humor, que sería la capacidad subjetiva (Berger 1998: 11). Por su parte, Attardo (1994), niega que tal diferenciación tenga sentido o que haya elementos para demostrarla. En “Esencia, caracteres y materia del humorismo” Pirandello se decanta por la posición contraria (Pirandello [1908] 1994, 226-227). Una forma de argumentar en pos de la diferenciación y de comprender su importancia es apelar a las tres grandes áreas en las que suelen subdividirse las teorías que se ocupan del fenómeno de la risa:

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

Los autores del primer grupo sostienen que la risa surge ante la percepción de algún tipo de incongruencia que transgrede nuestros patrones mentales y expectativas

³ Seguimos así una antiquísima tradición discursiva que parte del Problema XXX del Pseudo-Aristóteles y llega hasta la actualidad, hasta trabajos como el Jonathan Pollock, donde se afirma que “todo intento por comprender el fenómeno del humor debe tomar en consideración el de la melancolía” (Pollock 2002: 10). En el problema XXX, se describe a la melancolía como la condición excepcional que hace grandes a todos los grandes hombres: quienquiera que fuese su autor, “trataba de comprender, y hasta cierto punto justificar, al hombre que era grande porque sus pasiones eran más violentas que las de los hombres vulgares, y porque, a despecho de esto, era lo bastante fuerte para alcanzar un equilibrio partiendo del exceso” (Klibansky, Panofsky y Saxl 2006: 61) El texto inicia la línea que iba a hacer confluir hacia fines del siglo XVI, la melancolía con el humor. Si la primera es, al decir de Hugo, “la dicha de estar triste” el otro podría quizás entenderse como “la pena que asoma tras toda dicha”.

(Attardo 1994, 47-49; Morreal 2013, 1987: 45-64). Los autores del segundo grupo, por su parte, consideran que la risa surge de un sentimiento de superioridad en nosotros mismos frente a una persona u objeto. Esta idea se encuentra ya en Platón y en Aristóteles y se perpetuará luego en Descartes, en Hobbes o, a comienzos del siglo XX, en Bergson y en Freud. En este mismo plano se ubica la tradición del *castigatridendo mores*, consagrada en la Comedia del Arte, que atribuye a lo cómico la función de orden moral de denunciar los vicios sociales y los comportamientos reprobables.

En cuanto al tercer grupo de teorías, sostienen que el placer humorístico deriva del alivio de ciertas tensiones psíquicas o de la liberación de inhibiciones, leyes y convenciones sociales. El primer autor en proponer una explicación semejante fue Lord Shaftesbury en su ensayo de 1709 "*Sensus communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humor*" (Shaftesbury 1999 [1709]). La teoría del humor como liberación será retomada dos siglos más tarde por Herbert Spencer en "*The Physiology of Laughter*" (1860) y por Sigmund Freud. También la descripción de Bajtin sobre la cultura popular de la risa puede interpretarse como sublimación social de los valores impuestos por la cultura oficial.

Así, por ejemplo, cuando se repasan las teorías de incongruencia comprendemos que lo cómico se aparta efectivamente de una norma o valor social tenida por buena, justamente en la medida en que esa norma o valor social es tan aceptada que nadie se toma la molestia de refutarla. Lo cómico puede jugar a apartarse de esa regla, sólo en la medida en que pueda retornar de inmediato a la observancia. Constituye su incongruencia, por lo tanto, sobre un fondo de normatividad bien sostenido. Por su parte lo humorístico toma el camino contrario. Parte de una aparente observancia, para demostrar que no existe normalidad posible. Así sucede cuando el triste funcionario del cuento "La muerte de un funcionario público" de Chejov se disculpa más allá de lo esperado, poniendo los pelos de punta a su superior; o cuando el animoso redactor de la carta "Una modesta proposición" de Jonathan Swift, propone que los trabajadores agrícolas más pobres vendan a sus hijos como carne para el consumo. Ya no se trata entonces de la violación de una cierta clase de reglas sobre un fundamento de observancia (la aparente destrucción de un orden); sino muy por el contrario la exacerbación de ese mismo orden sobre un fondo de nada. Tal es así que ha menudo el humorista juega a obturar los posibles sentidos con los que un alma bienintencionada podría alterar sus propósitos, explicándolo.

Algo similar sucede con el segundo grupo de teorías. Si lo cómico se burla siempre de un otro del que se considera superior, lo humorístico, por su parte, se ríe de aquello que lo destruye. Es bien conocido el comentario de Freud al chiste del prisionero que, a punto de ser ejecutado, exclama "¡Empieza bien la semana!". El sentimiento de superioridad se vuelca aquí sobre el sujeto mismo de la enunciación. El humor le permite al pobre prisionero esquivar las implicaciones trágicas de su destino. Se rehúsa así al sufrimiento poniendo de relieve que su yo es indoblegable por el mundo real, sustentando triunfalmente el principio de placer (Freud 1991 [1927]: 159).

Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir: "Véanlo: ese el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él [...] por lo demás no todos los hombres son capaces de la actitud humorística; es un don precioso y raro" (Freud 1991 [1927]: 162)!

Es necesario transpolar, sin embargo, aquello que Freud afirma sobre lo individual y en el terreno de la lengua, al campo de un texto que puede ser una imagen, una revista o un film producido por un conglomerado de individuos. La condición traumática de una persona individual debería poder trasladarse a la de toda una comunidad discursiva, si se quiere conservar el análisis que aquél hace del humor. La primera objeción es fácilmente

salvable si aceptamos que toda fotografía, revista u obra de teatro produce al enunciarse una determinada imagen autoral que atribuimos o no a un nombre propio, independientemente de quien haya sido el emisor real. Las tapas de la revista *Hortensia* [Fig. 1] o las planchas dominicales de *Hogan's Alley* de Richard FeldonOutcault [Fig. 2] denotan un autor que se identifica con el lector ideal al que van dirigidas. Se trata de textos que, como los grabados satíricos de Thomas Rowlandson (1756-1827) o William Hogarth (1697-1764) [Fig. 3] circulaban de forma masiva por medio de una comunidad que veía en esas estampas una imagen de si misma.

Respecto de la segunda objeción debe reconocerse que si bien la muerte y la violencia se presentan como la gran catástrofe de los sujetos (y en este sentido el humor negro es el caso paradigmático del humor) es posible reconocer en los anales del humor catástrofes de otras índoles, afectivas, cognitivas, representacionales. Así el llamado humor absurdo se constituye sobre la imposibilidad del lenguaje y la razón a la hora de dar cuenta del mundo. Gran parte de las caricaturas de Steinberg apelan al límite de la representación pictórica al constituir imágenes cuya incongruencia no puede "resolverse". El cine de ToddSolondz se regodea con ferocidad sobre la incapacidad de sus personajes para constituir relaciones afectivas (incapacidad que Solondz aplica al resto de la humanidad toda).



Figura 2. The Yellow Kid, New York Journal, 18 de octubre de 1896

Consideremos finalmente aquellas teorías que hacen surgir el placer de lo irrisorio de un cierto sentimiento de alivio o sublimación que podría ser individual (Freud) o social (Bajtín). Lo cómico como un particular modo de venganza contra el mundo.

Decíamos del humor que al parecer no sólo se sobrepone a una catástrofe mediante un rasgo de ingenio, sino que por lo menos en el caso de los discursos humorísticos, parece explícitamente señalarla. Lo cómico, por su parte, castiga la falta de los otros a través de la burla más o menos cruel de sus excesos. Como el poeta anarquista de *El Hombre que fue jueves* de Chesterton, se erige en defensor de una ley del que su blanco se desvía. Cree por lo tanto en la ley y cree que merece ser sancionado quien a ella no se rinde. De allí la íntima convicción de Freud de que el humor, a diferencia de lo cómico, no es resignado, sino opositor. Lo cómico, al retornar sobre la regla para verificarla, acaba por darle a esa regla un estatus que el humor le niega.



Figura 3. William Hogarth, Gin Lane, 1751, Aguafuerte y grabado. Tate Collection

La sublimación de lo humorístico es por lo tanto real, frente a la sublimación aparente de lo cómico, en tanto y en cuanto extrae placer de aquello que debería asumirse como derrota. No niega la violencia de mundo, sino que la asume y se burla de ella. Lo cómico es resignado porque acepta su propia impotencia frente al mundo, dejándose conducir por las reglas que éste impone, denunciando a quien no las soporta o las acata. Por el contrario, en el humor, al hacer ostensible aquello que está destinado a destruirlo es, paradójicamente, el sujeto mismo el que sale victorioso, a pesar de la descomposición de todo lo que lo rodea. La venganza cómica no es tal, puesto que deja al poderoso en su lugar, reconociendo su preeminencia.

Llamaremos cómico, entonces, a aquel movimiento que altera los parámetros establecidos, pero siempre a condición de retornar a un orden previo. El pasaje contrario será para nosotros propio de aquello que reconoceremos como humorístico. Entre ambos, orbitando entre el desprecio de lo ínfimo y la grandeza perturbadora de lo sublime, se levanta aquella dimensión subyacente, misteriosa de nuestra cultura que al contraponerse a todo lo que se considera serio en un determinado tiempo y espacio del mundo, se nos presenta como el necesario contrapeso del sentido que impregna todo lo pensable y lo decible. Lo irrisorio.

5.

Debemos reconocer que la distinción entre una y otra modalidad de lo risible no tendría ningún sentido si no se admitiera, ante todo, la dialéctica probable y posible entre el humor y lo cómico. Un texto producido como humorístico, puede inmediatamente ser leído como cómico o viceversa. La indecibilidad radical que el humorista plantea a sus lectores puede tranquilamente ser neutralizada por la crítica que reduce la significación de lo absoluto ridículo asimilándola a cualquier voluntad política o subversiva. El humorista es en definitiva aquél de quien no se sabe muy bien qué es lo que quiere decir y su maestría consiste en sostener la irreductibilidad de su discurso la mayor cantidad de tiempo posible. Con todo, siempre se acaba de asignar un sentido a aquello que se dice. Es fatal que así sea.

A diferencia del sujeto cómico, el humorístico se presenta como inabordable, inaprehensible. Mientras que lo cómico funda el universo de representaciones con los que construimos la realidad como universo de sentidos, lo humorístico, a la inversa, lo desmonta, dado que éste, reconociendo la adversidad del mundo que lo rodea, se sobrepone a estas circunstancias a través de un rasgo de ingenio. O por el contrario, a través de un comentario gracioso exento del patetismo propio de la situación, señala todo aquello que en el universo de los hombres puede ser percibido como trauma: la muerte, lo absurdo de la realidad, la realidad misma, lo real, renunciando al hacerlo a cualquier punto de predeterminación y anclaje.

No es casual que sea justamente en el Renacimiento donde el término humor, afectado hasta ese entonces a la teoría de los humores corporales, viene a adquirir el significado moderno, atestiguado, por ejemplo, en la obra de Shakespeare. En él confluyen, además de la antigua doctrina médica de los fluidos, la atribución a la bilis negra o melancolía (el único de los humores no reconocido por la medicina moderna) la causa del extraño estado de ánimo que ha llegado con ese nombre hasta nosotros. Según la tesis conjunta de Klibansky, Panofsky y Saxl ese rasgo de ingenio propiamente moderno que es el humorismo sería un correlato de aquella (Klibansky, Panofsky, Saxl 2006). Uno de los capítulos más singulares de la historia de la risa, lo constituye el cuerpo de cartas apócrifas firmadas por Hipócrates donde se narra el episodio de la locura de Demócrito, incapaz de dejar de reír. Es el médico de Cos quien nos refiere cómo, en un raptó de inspiración divina, el filósofo de Abdera escribe un tratado sobre el mal que lo aqueja. "Río por un solo motivo" dirá él mismo: "el hombre está lleno de locura". La respuesta será capital para la evolución del tópico de la locura en la cultura occidental, y tendrá amplias repercusiones a partir del Renacimiento. Se abre aquí el capítulo del *morosophos* del que tanto provecho habrá de sacar Erasmo, uno de cuyos corolarios será justamente el surgimiento de la fórmula emotiva de la multitud irrisoria, con sus correspondientes modos cómico y humorístico.

Lo que caracteriza a esta fórmula emotiva cuya presencia resulta ineludible en las más diversas manifestaciones irrisorias por los menos desde el Renacimiento hasta la actualidad, desde algunos de los cuadros más representativos de los maestros de la

escuela flamenca hasta las páginas de muchos humoristas gráficos contemporáneos, es su carácter heteróclito, gracioso en sí mismo por la concatenación de cuerpos de la más diversa índole, en las más variadas poses y acciones; por la presencia, también, de elementos ajenos al conjunto sobre un paisaje general que da base a la escena; por el dinamismo propio de unos cuerpos que bullen sobre el territorio, constantemente en acción. Este último rasgo es el que principalmente distingue a las multitudes cómicas y humorísticas cuya representación podemos encontrar en algunas parusias y representaciones del juicio final.

Podemos encontrar ejemplos de dichas multitudes en algunos de los más famosos cuadros de los pintores flamencos, en *El carro de Heno* de El Bosco, en *El Jardín de las Delicias* (Fig. 4), en *Los siete pecados capitales* de Pieter Brueghel el Viejo; en las estampas satíricas de William Hogarth y Thomas Rowlandson; en los primeros comics contemporáneos debidos a la pluma de Richard Feldon Outcault a principios de siglo XX y un poco más adelante en los comics humorísticos de Enrique Ventura y Miguel Ángel Nieto; en la serie *Little Annie Fanny* de Harvey Kurtzman y Will Elder; en algunas tapas de las revistas *María Belén* y *Tía Vicenta* de Landrú; en las tapas de *Hortensia* debidas a la pluma de Alberto Cognini, en algunas caricaturas de la revista *Humor Registrado* dibujadas por Andrés Cascioli, en los puzles de Jan van Haasteren o ya en el siglo XXI en el comic catalán independentista *Onés! Estel-la?* (2018) de Toni Galmés entre muchos otros ejemplos.

Ahora bien, lo que subyace principalmente a la fórmula emotiva de la multitud irrisoria es aquella convergencia imposible a la que alude Burucúa al final de su texto sobre la imagen y la risa. Es decir, no una fórmula explícita como la de la Ninfa o la de la majestad invertida con la que podemos caracterizar algunas estampas satíricas del siglo XV hasta la actualidad, sino más bien la organización de una matriz de relaciones entre formas emocionalmente identificables:

Algo semejante al sistema de los modos mayor y menor y del diatonismo temperado en la música europea de los siglos XVIII y XIX, entonces tal vez sea lícito avanzar la hipótesis de una fórmula genérica y válida para toda aquella esfera del humor. La denominaríamos de la convergencia imposible, que se haría presente toda vez que, en una representación, los vínculos de los significados y las formas estuviesen dominados por una tensión y un conflicto insolubles (Burucúa, 2007, p. 99-100).

No es de extrañar que la sociedad europea de la primera modernidad “desgarrada en una guerra casi continua desde la invasión de Italia por Carlos VIII en 1494 hasta las pavorosas contiendas de Luis XIV y las guerras nórdicas” al mismo tiempo que las revoluciones de la ciencia y el arte instalaban la esperanza de lo nuevo creara la fórmula emotiva de la convergencia imposible (Burucúa, 2007, p. 100) ¿No es acaso el enigmático hombre árbol del famoso tríptico del jardín de las delicias la imagen anclada de aquél sujeto moderno en gestación que con una cuasi sonrisa observa las multitudes paradisíacas, terrenales e infernales que lo rodean? ¿No se encuentra acaso él mismo contenido en un tríptico cuyo emblema es la imagen del mundo? A diferencia de las multitudes posteriores, el hombre árbol todavía mira hacia el interior de la obra que lo contiene. Más adelante las multitudes echarán a andar solas, conservando como único testigo de la gran locura del mundo de la que vienen a dar cuenta una figura protagonista que levantando el rostro hacia delante buscará la mirada cómplice del espectador. Y eso es porque en la obra de Bosch podemos encontrar un temprano ensayo pictórico de esta forma moderna de lo humorístico que va a tender líneas de influencia, un poco más adelante, en las obras del viejo Brueghel. Y si es cierto que lo irrisorio aparece más claramente presente en un panel

satírico como en el temprano *Extracción de la piedra de la locura* o en el tríptico de *El carro de heno*, es justamente aquí, en *El jardín de las delicias*, por su tratamiento de un tema aparentemente religioso con un procedimiento similar al de los cuadros satíricos, por la confluencia superpuesta de horrores y maravillas, por su despliegue vertiginoso de color que contrasta salvajemente con el gris póstico que retrata el tercer día de la creación, por el desmesurado intento de cifrar el universo en un cuadro, por su renuncia a encontrar un orden en ese caos donde las delicias del paraíso prefiguran ya los horrores del infierno; es justamente aquí donde puede encontrarse una muestra de aquella manifestación de lo risible que Burucúa describe en su libro “la yuxtaposición inesperada y a menudo aluvional [...] de cosas, de personajes, animales, alegorías, caracteres” que nos revelan “la organización contradictoria y dialéctica de la realidad” (Burucúa 2006: 81). Porque resulta innegable que frente a la multiplicidad de horrores heteróclitos que lo rodean el hombre árbol, ante todo, ríe.



Figura 4. Hieronymus Bosch. *El jardín de las delicias* (detalle), ca. 1490-1510, óleo sobre tabla. Museo del Prado

Referencias

ARISTÓTELES. *Poética*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1998.

_____. *Retórica*. Gredos, Madrid, 1994.

ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Mouton de Gruyter, New York, 1994.

AUMONT, Jacques. *La imagen*. Paidós, Buenos Aires, 1992.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. El contexto de Rabelais. Alianza, Madrid, 2003 [1965].

BERGLER, Edmund. *Laughter and the sense of Humor*. Intercontinental Medical Book, New York, 1965.

BURUCÚA, Emilio. *La imagen y la risa*. Las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana. Editorial Periférica, Cáceres, 2007.

BURUCÚA, Emilio. *Historia, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

CICERON. *El orador*. Alianza, Madrid, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le Gai Savoir inquiet*. L'Oeil de l'Histoire 3. Les Éditions du Minuit, Paris, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*. La piqueta, Madrid, 1985.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. *Obras Completas, Tomo VIII*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1990 [1905].

_____. El humor. En: *Obras Completas, Tomo XXI*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991 [1927].

HAZLITT, William. On wit and humour. En: *Lectures on the English comic writers*. Oxford University Press, Londres, 1907.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas I*. Lo crudo y lo cocido. Fondo de Cultura Económica, México, 1982 [1964].

_____. *Mitológicas IV*. El hombre desnudo. Siglo XXI, Buenos Aires, 2001 [1971].

PALACIOS, Cristian. Transformaciones y supervivencias. Notas sobre el problema de la transposición intersemiótica. *Signo & Señal*, Nº 33, enero-junio 2018.

_____. *El discurso humorístico*. Aproximaciones al estudio del humor y lo cómico. Buenos Aires: RGC Libros, 2014.

PIRANDELLO, Luigi. *El humorismo*. Leviatán, Buenos Aires, 1994 [1908].

POSSENTI, Sirio. *Humor, lingua e discorso*. Contexto, San Pablo, 2010.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley. *Sensuscommunis; an Essay on the Freedom of Wit and Humor*. En: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999 [1709].

TRAVERSA, Oscar. Carmen, la de las transposiciones. *La piel de la obra*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2005.

_____. Prólogo a la primera edición de *Semiótica de los medios masivos*. En STEIMBERG, Oscar. *Semióticas*. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

STEIMBERG, Oscar. *Semióticas*. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013.

WARBURG, Aby. *La Rinascita del Paganesimo Antico*. Contributi allá storia della cultura. La Nuova Italia, Florencia, 1966.

_____. *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Alianza, Madrid, 2005.