

EL RUMOR

DEL HUMOR



**JORNADAS DE INVESTIGACIÓN:
INNOVACIÓN, RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES
EN LA CULTURA HUMORÍSTICA ARGENTINA**

Ana B. Flores
(Coordinadora)

El rumor del humor: Jornadas de Investigación: innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina / Ana Beatriz Flores ... [et al.] ; coordinación general de Ana Beatriz Flores. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1339-8

1. Humor. 2. Cultura. 3. Arte Latinoamericano. I. Flores, Ana Beatriz II. Flores, Ana Beatriz, coord.

CDD 306.47



EL RUMOR DEL HUMOR: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN: INNOVACIÓN,
RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA HUMORÍSTICA
ARGENTINA está distribuido bajo una Licencia Creative Commons
AtribuciónNoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

El papel de lo irrisorio en la constitución de las identidades nacionales latinoamericanas

Cristian Palacios*

atenalplaneta@gmail.com

Resumen:

El estudio de “lo irrisorio”, tal y como hemos denominado a la cualidad que comparten entre sí todos aquellos discursos que participan del campo de la risa, resulta de vital importancia para entender cómo se construyen y refuerzan los imaginarios de identidad. Estos imaginarios no sólo se configuran en el campo más acotado del llamado humor político, sino todavía más en el de otros géneros mediáticos que no se encuentran explícitamente relacionados con la política. En el curso de nuestras investigaciones, hemos determinado cómo ciertos humoristas paradigmáticos son adoptados por determinadas sociedades como los portavoces de sus maneras de “sentir” la política y de traducir en términos irrisorios la experiencia cotidiana. En efecto, si bien los discursos irrisorios que circulan en los medios parecen funcionar como aparatos de lectura de la realidad, que refuerzan ciertos estereotipos y contribuyen a crear un imaginario sociocultural delimitado, tal y como es posible observar en la última época de *Inodoro Pereyra*, es necesario considerar también la potencialidad de esos mismos discursos para poner en cuestión este imaginario, desmontando los mecanismos con los cuales se conforman las identidades nacionales. Es aquí cuando cobra importancia la distinción entre Discursos Cómicos y Discursos Humorísticos.

Palabras clave: Humor – Cómico – Identidades Nacionales – Análisis del Discurso - Fontanarrosa

* Doctor de la Universidad de Buenos Aires. Investigador del Instituto de Lingüística de la misma universidad. Becario Posdoctoral de CONICET.

1 – Introducción

En su clásico *Nations and Nationalism* (1988), Ernest Gellner sostiene que los nacionalismos, en tanto ideologías de unificación, anteceden siempre a la constitución de las naciones. Dicho de otro modo, el nacionalismo se apropia de las culturas y funda sobre ellas las naciones. La pregunta por las relaciones entre nación, nacionalismo y cultura supone una anterior que abre un interrogante sobre la cuestión temporal: ¿cuál es el elemento que funda a los demás? Algunos teóricos, como Benedict Anderson, rechazan las posiciones esencialistas que arraigan la nación en elementos objetivos y se inclinan a una definición constructivista: las naciones son artefactos fabricados por los nacionalismos. La pregunta por la nación expresada en *qué es una nación* puede ser entonces desplazada por otra: *cómo se construye la nación, a través de qué elementos llegan los individuos aislados de una determinada comunidad a sentirse parte de ella* (Anderson 2006; Rodríguez Pérsico, 1993: 6-7).

Nosotros creemos que el análisis del discurso provee una herramienta poderosa para responder estas preguntas, entendiendo el término discurso como cualquier materialidad investida de sentido: “la noción de «discurso» designa, no únicamente la materia lingüística, sino todo conjunto signifiante considerado como tal (es decir, considerado como lugar investido de sentido) sean cuales fueren las materias significantes en juego (el lenguaje propiamente dicho, el cuerpo, la imagen, etc.)” (Verón, 2004: 48). Desde este punto de vista, y articulando los desarrollos de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso y las elaboraciones de la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón¹, nos detendremos en un tipo de discursos muy poco estudiados, pero que sin embargo resultan

¹ Estas disciplinas proponen un enfoque de la dimensión ideológica de los discursos, de modo tal que se abordan los textos como documentos a partir de una actividad interpretativa que busca articular lenguaje y condiciones socio-históricas.

fundamentales a la hora de pensar el modo en que se constituyen y se refuerzan los imaginarios nacionales de identidad: los discursos cómicos y humorísticos².

Según nuestro punto de vista, no se puede comprender el modo particular en que operan dichos discursos sin entender qué tienen de específico. Es por eso que dedicaremos la primera parte de este trabajo a resumir algunas de nuestras elaboraciones anteriores sobre el tema (ver sobre todo Palacios 2014) para pasar luego al análisis de un corpus de historietas de especial relevancia en la constitución del imaginario nacional argentino. Se trata de la tira diaria *Inodoro Pereyra* del humorista, dibujante y escritor argentino Roberto Fontanarrosa³.

Surgida como parodia del género gauchesco en general y del folklore vernáculo a comienzos de los años setenta en la ciudad de Córdoba, esta historieta de humor va cambiando de soporte y de medio hasta constituirse en una tira de publicación quincenal en el diario *Clarín*, uno de los periódicos de circulación masiva más importantes de la Argentina. Este pasaje que traslada al personaje de la aventura al sedentarismo se corresponde según nuestro punto de vista con un pasaje del discurso cómico al discurso humorístico que va transformando a este verdadero marginal en todo un símbolo de la “argentinidad” (“tan argentino como la birome y el dulce de leche”, según palabras de uno de sus comentaristas), en un contexto muy particular: la efervescencia de la dictadura militar más sangrienta de la argentina.

² La diferencia entre unos y otros será explicada más adelante, en el desarrollo del artículo.

³ Es importante mencionar que esta historieta, publicada originalmente en una revista humorística, se transforma a partir del año 1978 en una “daily strip” o tira diaria. Este tipo de género, muy popular en Argentina, es considerado indispensable en el discurso periodístico de la prensa gráfica. Esta clase de historietas no sólo son divertimentos sino que “comentan” las noticias de actualidad que el diario publica. El ejemplo más famoso, a nivel internacional, es *Mafalda*, del dibujante y humorista Joaquín Salvador Lavado (Quino).

En efecto, si bien los discursos irrisorios que circulan en los medios parecen funcionar como aparatos de lectura de la realidad, que refuerzan ciertos estereotipos y contribuyen a crear un imaginario sociocultural delimitado, tal y como es posible observar en la última época de *Inodoro Pereyra*, también es necesario considerar la capacidad de estos discursos para “vaciar” de sentido los mecanismos con los cuales las sociedades se piensan a sí mismas, desmontando dichos imaginarios. Es aquí cuando cobra importancia la distinción entre Discursos Cómicos y Discursos Humorísticos. Según hemos demostrado en nuestra tesis, esos modos constituyen dos tipos diferentes de subjetividad de la cual sólo la segunda es auténticamente moderna (véase Burucúa 2007, Palacios 2014).

Hemos seleccionado, para realizar el análisis, un *corpus* de historietas publicadas entre los años 1972 y 1974 (treinta y siete historietas) en la revista cordobesa *Hortensia*, en el momento de surgimiento y creación del personaje y un segundo *corpus* conformado por historietas publicadas en el diario *Clarín* entre los años 1978 y 1983 (ciento seis historietas), momento del retorno y transición a la democracia. El análisis, creemos nosotros, nos permitirá verificar la hipótesis de que los discursos irrisorios forman una parte indispensable de la constitución discursiva de la identidad nacional promovida por los medios y que los modos de ser cómico y humorístico se encuentran fuertemente imbricados en el imaginario de lo que implica “ser argentino”. Estos modos, además, según intentaremos demostrar, permiten apaciguar y hasta disolver los conflictos inherentes a toda constitución identitaria, en el caso de lo cómico; o al revés, en el caso de lo humorístico, hacerlos aún más evidentes.

Comenzaremos por explicar entonces qué es lo que entendemos aquí por “humor”, “cómico” e “irrisorio”.

2 – Lo irrisorio, lo cómico, lo humorístico.

Estos apuntes nacen de la idea, cara a Bergson (2012), de que la risa es un fenómeno fundamentalmente social e incluso –utilizando su expresión- “parroquial”. Al parecer existe algo así como una “comunidad de la risa” cuyos límites se encuentran demarcados por el entendimiento de ciertas bromas, chistes o incluso “guiños” intelectuales que unos pocos, los que pertenecen a dicha comunidad, comprenden y muchos otros, los que no pertenecen, no.

Para el caso de los discursos cómicos y humorísticos que circulan en los medios, es bastante frecuente que una sociedad se identifique con algunos humoristas que considera paradigmáticos y a los que adopta como portavoces de su manera de sentir y actuar la política. Se convierten entonces en “aparatos de lectura” de la realidad cotidiana. Son el necesario contrapunto de todo aquello que en una determinada comunidad socio-discursiva se construye como noticia. El estudio de esta clase de discursos, por lo tanto, resulta de vital importancia para entender cómo se construyen y refuerzan los imaginarios de identidad en América Latina, en general, y en Argentina en particular, dado que en la mayor parte de los casos la risa se ocasiona sobre un presupuesto que el humorista tiene en común con su público. Dichos presupuestos se legitiman como “aquello que todo el mundo sabe” y que quien pertenece a la comunidad “no puede no saber”. Pero además, y principalmente, aquello que mueve a la risa a ciertos individuos y por contraste, no genera risa en otros, ayuda a reforzar esos patrones de identidad desde una instancia que es aún más poderosa dado que se articula sobre una serie de afectos que los individuos comparten. Lo cómico y el humor no sólo contribuyen a la construcción de un hipotético ser nacional a través de símbolos, significados y discursos que nos representan sino también, y mucho más, por la identificación con aquellos que “ríen de lo mismo”.

Diferenciaremos en primer lugar, dentro del campo de la risa, dos modos distintos de actuar, hablar o dibujar a los que llamaremos, siguiendo una larga tradición, lo cómico y lo humorístico. Para el común de los teóricos lo cómico se identifica con todo aquello que hace reír y lo humorístico constituye sólo una suerte de subconjunto del primero. La cuestión de la distinción entre el humor y lo cómico, ha despertado a lo largo del tiempo apasionadas disputas. Hoy en día, por otro lado, ni siquiera los profesionales de la risa reconocen una especificidad del término. Se llama humorista por lo general a todo aquél que trabaja de hacer reír.

En realidad, un recorrido a vuelo de pájaro por aquellos textos que se ocuparon de separar ambos términos nos enseña que la distinción nunca ha sido demasiado evidente. Se trata, por lo tanto, de una operación crítica en todo similar a la que practica Baudelaire por ejemplo cuando distingue entre lo cómico absoluto y lo cómico significativo (Baudelaire 1855). Es decir, se trata de reconocer que hay diferentes maneras de hacer reír o que cuando observamos la realidad desde un punto de vista risible, podemos hacerlo de formas distintas. Esas formas podrían agruparse a grandes rasgos en dos grupos a los que podemos llamar cómico y humorístico. Lo cómico y el humor están en una relación, de igualdad. Ambos forman parte de un dominio más grande al que nosotros hemos denominado “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 cuenta de un vasto dominio que incluye al humor y lo cómico, la burla, la sátira, el absurdo, la mueca, la ironía, todo aquello que se asocia al campo de la risa; pero también el discurso melancólico, sin el cual no sería posible comprender el humor. Irrisorio no es “lo que hace reír”, sino un modo particular de decir (o de actuar o de dibujar) que se separa de todo aquello que reconocemos como serio.

Se trata, por lo tanto, de una operación crítica que busca 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. Nosotros creemos que gran parte del “fracaso” de la mayoría de los autores que han intentado definir el humor o la risa ha consistido en no saber diferenciar entre este modo del discurso y las operaciones y recursos que adopta para cada época histórica.

Si lo cómico parece construirse sobre la violación de ciertas reglas, no sería sino para restituir esas reglas, normalizándolas, diciendo entre otras cosas, por oposición, qué es lo normal y qué no. En cambio, lo humorístico se detiene sobre estas reglas tomándolas, aparentemente en serio, pero señalando la inevitable contingencia de toda norma, la falta que antecede al intento de concebir una determinada realidad. A diferencia del sujeto cómico, el humorístico se presenta como inabordable, inaprehensible, como aquél de quien nunca se saben, en verdad, sus intenciones. Mientras que lo cómico funda el universo de representaciones con las que construimos la realidad como universo de sentidos, lo humorístico, a la inversa, lo desmonta, dado que este, 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. Esta segunda situación es la que puede observarse en el análisis de las historietas del primer período de *Inodoro Pereyra*, con respecto a ciertos objetos discursivos específicos como son la figura del gaucho y la mujer.

Finalmente, desde el punto de vista que nos interesa en este trabajo, podríamos decir que **lo cómico** toma sus materiales de un terreno ideológico común que comparte con su público, “un acuerdo ideológico básico” (Steimberg, 2013). Se da entonces un “efecto de

reconocimiento” que insta una complicidad entre autor y lector. Este reconocimiento – que constituye uno de los aspectos esenciales de todo efecto ideológico (Verón, 2004: 106)- conlleva un doble resultado: el de *inclusión* del lector que pasa a formar parte del universo cultural del productor y se hace así “cómplice”; y el de exclusión de quienes no posean el conocimiento previo necesario. Ahora bien, aún en este segundo caso, para todo lector no familiarizado con el código, el “efecto de reconocimiento” subsiste. El lector o espectador de un chiste puede reponer un presupuesto ideológico que desconoce a partir del chiste mismo. Estos presupuestos resultan de crucial importancia a la hora de articular los imaginarios nacionales de identidad en un punto fundamental: el de las carencias con las que los individuos de dicha nacionalidad se identifican. Carencias, que por efecto de estos discursos, son reconocidas como evidentes. Volveremos sobre ello más adelante.

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

La hipótesis subyacente, por lo tanto, sería que lo cómico y el Discurso Cómico, contribuyen a consolidar los imaginarios de identidad con los que una determinada comunidad se piensa a sí misma y piensa, a la vez, al otro que la excede y la delimita. Esto sucede en un nivel inmediato, “parroquial”, como dice Bergson, pero también a nivel de una nación. Lo hace a través del efecto de reconocimiento que hemos mencionado y a través de los temas y tópicos que aborda. En el caso de los Discursos Cómicos, es decir, aquellas manifestaciones más profesionales e institucionalizadas de la risa, los comediantes llegan a veces a encarnar las maneras en que piensa una determinada clase social. Se convierten en portavoces del “sentir nacional”.

Mientras tanto, su contraparte, el humor, no podría, según estas reflexiones, contribuir a construir ninguna identificación, ningún sentido, porque actúa, justamente, como destructor de todo sentido. Sin embargo, lo humorístico sí puede ser el germen de una posible construcción identitaria que se funde sobre un vacío del sujeto de enunciación. En otro trabajo he intentado demostrar cómo muchas veces las clases subalternas se piensan a sí mismas a partir del humor, identificándose con aquello que el discurso hegemónico tiene para decir sobre ellas, llevando esta identificación al extremo. Esto sucede incluso en los casos más extremos, en el humor negro y el humor absurdo.

En la sección que sigue intentaré demostrar cómo Inodoro Pereyra, el simpático gaucha de historietas de Roberto Fontanarrosa, puede dividirse en dos períodos: en el primero, humorístico, va a constituir su identificación con los posibles lectores a partir de todo lo que no es, escapando a la denominación de todo lo que puede ser un gaucha y por extensión, un marginal y un subalterno. En el segundo, cómico, va a emplear la estrategia inversa, y podrá entonces ser identificado con lo que convencionalmente se entiende por ser un “argentino común”.

Pero además, lo que subyace a nuestra investigación es la posibilidad de dar cuenta de las capacidades del discurso humorístico para realizar operaciones de producción de una extrema profundidad política en terrenos en los que por lo general se cree que solo la Literatura o el Arte (con mayúsculas) pueden acceder. Nos proponemos, por lo tanto, comprobar cómo, desde el estricto territorio del humor, Fontanarrosa pudo decir cosas e intervenir en debates tradicionalmente reservados a otros dominios. Por ejemplo, la posibilidad de fundar a través de su personaje un “gauchesco urbano”, en palabras del poeta Leónidas Lamborghini, realizando desde la historieta lo que Lamborghini buscaba hacer desde la poesía (Lamborghini 2008 y 2003). Eso es porque el humor, según nuestro punto de vista, tanto como la ciencia, la filosofía o la literatura, es también una forma de considerar el mundo, distinta de aquellas. En este sentido, el estudio de las historietas de

Inodoro Pereyra, nos permiten no sólo relevar las estrategias que el discurso cómico elabora para habérselas con los imaginarios sociales de identidad, sino también la habilidad de lo humorístico para realizar su propia autorreflexión sobre ellas.

3 – El caso *Inodoro Pereyra*

Publicada por primera vez en el marco de la revista humorística *Hortensia*, la tira *Inodoro Pereyra* alcanzó un extraordinario éxito que la llevó a perpetuarse por más de 34 años, hasta la muerte de su autor. De *Hortensia* la historieta pasará a publicarse en la revista humorística *Mengano* (1974-1975), luego a la revista de actualidad *Siete Días Ilustrados* (1976 a 1978), para finalmente instalarse en *Clarín*, ya en ese entonces el matutino de mayor tirada de la Argentina. Se seguirá publicando en *Clarín* hasta el año 2007, año de la muerte de su autor. Es a partir de su incorporación en el periódico que la tira se transforma para pasar del modo humorístico al modo cómico y su protagonista comienza a constituirse entonces como uno de los personajes emblemáticos de la “argentinidad”. “Un argentino común” –dirá el mismo Fontanarrosa- que “ve transcurrir la actualidad con un asombro que se acerca al desconcierto” (Fontanarrosa 1998: 6).

A continuación analizaremos, en primer lugar, un *corpus* de historietas publicadas entre 1972 y 1974 en la revista cordobesa *Hortensia*, en el contexto de los movimientos políticos sociales que afectaron a esa provincia (el famoso “Cordobazo” de 1969 que llegó a compararse en su momento con el mayo francés) y que por extensión repercutieron en el resto del país. En una segunda instancia, analizaremos un corpus de historietas publicadas entre 1978 y 1983 en el diario *Clarín*, en el contexto de la dictadura militar argentina (1976-1983). El año 1978 es especialmente relevante por la celebración del mundial de fútbol en el que la dictadura intentaría dar una impresión de apertura hacia el interior del país y hacia el mundo. Si bien la represión, tortura y desaparición de personas no iba a

cesar hasta bien entrados los años ochenta, es a partir de esta relativa apertura que comienza a consolidarse en los medios una imagen identitaria articulada en torno a la oposición de un poder represor (un “nosotros los argentinos” opuesto a un “ellos” que detenta un poder del que ese “nosotros” no participa).

Por diversos procesos que han sido muy estudiados en la historia de la cultura argentina (ver por ejemplo Schvartzman 2013, Rama 1982, Ludmer 2000), el gaucho pasó de ser ese otro al que la literatura gauchesca dio por primera vez la palabra, a representar el paradigma de la argentinidad. Cuando apareció la primera tira en 1972, el gaucho ya era una imagen fuertemente cristalizada, no sólo por la literatura, sino también por el tango, el cine, la radio y la historieta. Fontanarrosa tomó esa imagen cristalizada y la transformó en parodia, pero una parodia llevada a tal extremo que no era ni podía ser vehículo de ninguna enseñanza moral, ni de ninguna identificación.

El primer episodio se publica en el número 24 de *Hortensia* de diciembre de 1972. Curiosamente, ese primer capítulo no es el primero, dado que se anuncia en continuidad con una serie que todavía no existe (Inodoro Pereyra el renegau en “Las tolдерías de Trafal”). Cuando un poco más adelante se publique el primer tomo de los libros, el episodio que abrirá la antología será el segundo –titulado ahora “Cuando se dice adiós”- publicado originalmente en el número 25 de la revista sin título alguno. Este segundo capítulo ha sido ampliamente comentado, dado que reescribe, desde la parodia, una de las escenas claves de la *Ida*, el primer libro del *Martín Fierro*, aquella en que se cruzan dos órdenes de legalidad (la escena *borgeana* por antonomasia)⁴.

⁴ Uno de los temas principales de la obra de Borges había sido la posibilidad de darle la voz al “otro”, el marginal, el gaucho, el bárbaro. Así lo dice en su “Anotación al 23 de agosto de 1944”: “jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja” (Borges 1989).

“Cuando se dice adiós” es de hecho el nombre de una zamba folclórica de Jaime Dávalos y Eduardo Falú. Lo que sigue, sin embargo, poco o nada tiene que ver con la letra de aquella canción, salvo por el hecho de que se trata de una despedida. Se instaura un efecto de reconocimiento, pero el significado de aquél efecto, por así decirlo, permanece en suspenso. Poco importa si los lectores saben o no cuál es el sentido de aquella frase en su contexto original. Poco importa, además, si reconocen su procedencia. Lo que vale, en este caso, es que se ha generado una expectativa respecto de la huella de una denominación preexistente.

Una de las precondiciones de lo irrisorio es, como hemos dicho antes, la inclusión del receptor en una cierta comunidad, la de aquellos que son capaces de reír con lo que cuenta el comediante. Los que “entienden” el chiste (“entender” señala aquí una operación tanto intelectual como afectiva). Y por extensión, por supuesto, aquellos que quedan excluidos de dicha comunidad. El efecto de identificación es tanto más poderoso cuanto que se trata de grupos de individuos que comparten un afecto. Y todavía más para aquellos que, como en este caso, leen una revista en la soledad de sus cuartos. No es idéntico reír en el teatro o en una cena familiar frente al televisor, en un espacio donde las risas se alimentan unas a otras mutuamente, que la risa que surge mientras lee por cuenta propia, de manera independiente, cualquier individuo aislado. En este segundo caso, el efecto de inclusión es todavía más profundo y duradero, dado que se efectúa sobre personas cuya presencia física no condiciona al sujeto en ese momento.

Ahora bien, si nuestra hipótesis es correcta, no es necesario que, por lo menos en este caso, dichos individuos reconozcan específicamente la procedencia de la cita. Ni siquiera es más o menos gracioso. El efecto de sentido al que aquí se apela funciona de todas maneras. Incluso podría no haber tal referencia. El sintagma tendrá la apariencia de ser una

transformación de algo ya conocido, aunque en realidad no lo sea. Dicho de otra manera, en este segundo caso, **la parodia sería constitutiva del objeto parodiado.**

En el capítulo, Inodoro entra a una pulpería donde es sorprendido por una partida de soldados que vienen a enrolarlo para la guerra de fronteras (tal y como en el *Martín Fierro*) y él se resiste y pelea. En un momento de la pelea, uno de los milicos, se pasa al bando de su oponente. Aquí se hace referencia explícita al momento en que en *Martín Fierro*, el sargento Cruz se pone del lado del mismo Fierro anteponiendo dos órdenes de legalidad: la ley del Estado (del lado de la policía) y la ley no escrita del coraje (del lado de Fierro, que imprime la obligación de no permitir que un hombre pelee solo contra cuatro). En la historieta sucede lo mismo: “Alto, maulas, así no se mata a un valiente” (En el capítulo IX, estrofa 280 del *Martín Fierro*, leemos: “Y dijo: ¡Cruz no consiente / Que se cometa el delito / De matar así un valiente!”).

Cruz, tras la consiguiente masacre ofrece a Inodoro la posibilidad de huir a las tolдерías. La respuesta es conocida: “¿Sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original” (Fontanarrosa, 1998: 19). El cambio es considerable, porque aquí sí importa –y mucho– que los lectores reconozcan la procedencia de la cita. Sólo entonces podrán reponer el sentido cómico de lo que dice Inodoro y también cualquier otro sentido. No se trata ya, por lo tanto, de un mero murmullo de fondo.



La réplica de Inodoro es, antes que nada, un chiste. Y así debe ser leído por lo tanto. Pero que sea un chiste no nos impide, sin embargo, pensar qué lectura política “seria” podemos extraer de él. Nuestra hipótesis, aquí y más allá, es que lo que el proyecto que Fontanarrosa inaugura en este episodio, explícita o implícitamente, consciente o inconscientemente, de forma intencional o no, es la recuperación de una voz –que ya no es la del gaucho, sino la de las clases subalternas–, no para decir todo lo que ella es, sino por el contrario, para decir lo que no es y hacer surgir, en este vacío, el momento político de una nueva apropiación. La estrategia propia del modo humorístico, entonces, no será la de decir “yo no soy eso” sino la de jugar, exactamente, a serlo poniendo de relieve la naturaleza conflictiva de toda identidad.

Este procedimiento es llevado todavía más lejos en “¿A dónde vas, gringo?” (*Hortensia* n.º 48, enero de 1974). En este episodio Inodoro es “interpelado” de forma absurda por una familia de turistas norteamericanos que lo encuentra en la soledad de las Pampas. “Mira

Lucy, éste es un gaucho” –dice el padre- “es valiente y libre como el simún que azota sus barracas” y continúa, ante el temor de su esposa:

[Esposa]: por Dios, darlin, no te acerques mucho.

[Padre]: No ataca al hombre [...] Es manso, Peeble, dale galletitas, anda.

[Peeble]: ¿Qué tiene en la frente?

[Padre]: Una mordaza. Para no pensar en otra cosa que en su monocultivo de soja. Y esto que lleva encadenado en la cintura son dólares ¿ves Peeble? No usan tarjetas de crédito, pues las pierden jugando naipes de taba.

[Esposa]: Pídele que baile rayuela o malambo, darlin, o que imite al camello.

[Padre]: Haré algo mejor, dari, le tomaré una vista.

Como se ve, su explicación obtura por saturación todos los lugares comunes del discurso del exotismo sobre el subalterno, mezclando resabios de romanticismo (“valiente y libre”), animalización (“No ataca al hombre”; “es manso, Peeble, dale galletitas, anda”; “¡Cómo se pondrá Nicky cuando la vea! Tanto que presume con la foto que tiene con una foca...”; “Si esto es un gaucho... ¿los guanacos que son?”), sometimiento (“Una mordaza. Para no pensar en otra cosa que en su monocultivo de soja”) e indolencia (“No usan tarjetas de crédito, pues las pierden jugando naipes de taba...”). En este episodio se pone en evidencia la compleja dialéctica entre las palabras y las cosas en la obra de nuestro autor que es también, y además, la de la dimensión verbal e icónica del lenguaje de la historieta.

Aquí las cosas se niegan a someterse a esas palabras o mejor dicho, las palabras de los otros resbalan por sobre esa “cosa” que viene a ser Inodoro Pereyra. Frente a esta exasperación paródica de todos los procedimientos con que adjetivamos lo extraño, sólo

hay, del lado de Inodoro, un gesto mudo que semeja la mirada al público con la que el payaso remata su acción. Esa es la misma mirada que le dirige Eulogia a Inodoro en el episodio “De los deberes” (*Hortensia* n.º 30, marzo de 1973). Allí, es ella la extraña frente al universo masculino de Inodoro (universo que es también el de su autor). Un gesto en resumen, que, como dice Agamben, “hace posible la expresión en la medida misma en que instaure en ella un vacío central” (Agamben 2005: 87). En ese gesto, según veremos, se instala el sujeto humorístico toda vez que no da lugar a réplica alguna por parte de Inodoro.

Algunos años más tarde, con el pasaje al diario *Clarín* este gaucho salvaje, violento, borracho y aventurero, va a transformarse en un personaje más simpático, sedentario, que apenas abandona los límites de su rancho, y que no puede permanecer un minuto callado, dado que la marcha del relato dependerá enteramente de los equívocos y juegos de palabras que irá desplegando en constante diálogo con su perro Mendieta. Este segundo Inodoro dialoga con las noticias de actualidad y hace comentarios *en serio* en un contexto político muy diferente.

Lo cómico puede adoptar dos estrategias diferentes. Puede, a la manera del bufón de corte, denunciar todo cuanto perjudica el orden sobre el que se sostiene buscando recuperar el estado más puro de ese orden, caído en desgracia por obra de algún agente específico o por la índole misma de la naturaleza humana, como es usual en el humor político. O bien, puede reírse de la serie de debilidades que caracterizan esa naturaleza y que sostienen también ese orden, identificando entre sí a sus miembros como parte indispensable de ese accionar. Es en este segundo sentido que *Inodoro Pereyra*, por ejemplo, identificaría a los argentinos de clase media, a partir de aquellas carencias de las que se sentirían, paradójicamente, orgullosos.

De este modo, la historieta constituye en aquella segunda etapa un “nosotros” (los argentinos) que se sustenta frente a algunos “otros” que son, alternativamente: los

extranjeros (brasileños, norteamericanos, rusos); los representantes de ciertas clases sociales, cuyas ideas y creencias no coincidirían con la de los lectores de la historieta, como representantes de la clase alta (aristócratas, oligarcas, “gorilas”⁵), de la clase baja (las clases más populares, representadas por los indios) o de otras clases (intelectuales, militares, políticos). Diametralmente opuesto al episodio antes analizado es entonces el titulado “El diablero malambiador” (Fontanarrosa, 1998: 333).

En ese episodio, nuevamente es un grupo de turistas pero esta vez “uruleños y brasiguayos” (deformación graciosa de “uruguayos” y “brasileños”) quienes vienen a observar una “exhibición de destreza crioya a cargo de don Inodoro”. Eulogia (su esposa) y el Mendieta (su perro) manifiestan su preocupación dado que Inodoro ha salido para el poblado “Di seguro que pa comprar un juego e’ boliadoras luminosas pa bailar malambo acrobático”. “¡Pobre don Inodoro!” –dice Eulogia- “ ¡Las cosas que hay que hacer pa ganarse el puchero! Ya me lo afiguro priesentándose como «El Diablero Malambiador» ¡Un Jorge Don de la argentinidá for expór!”. Frente a lo cual Mendieta dice primero “Que Martín Fierro lo perdone” y después, “Mi tierra te están cambiando o te han disfrazáu que es pior”.

⁵ Así se denomina peyorativamente a los “antiperonistas”.



Como se ve, no es la existencia de una tradición lo que se pone entre paréntesis, ni siquiera aquello que a esa tradición se atribuye (las boleadoras, el malambo, el folklore). Lo irrisorio se construye aquí sobre la identificación de algunas carencias (“las cosas que hay que hacer pa ganarse el puchero”). De hecho, cuando Inodoro arriba finalmente desplaza el sentido de la denominación “destreza criolla” en dirección al mismo tipo de carencia: “Güeno, no sé cómo hice, pero con la paga e’ la quincena compré yerba, jabón pinche, gayeta y hasta duraznos en aníbal. Si eso no es destreza criolla, Mendieta, que Tata Dios y la Patria me lo demanden”. Esta clase de “exhibición de destreza” no defrauda a los turistas latinoamericanos sino que muy por el contrario, se nos hace ver que era eso justamente lo que estaban esperando.

4 – A modo de conclusiones

Hemos intentado demostrar cómo lo cómico y lo humorístico, aunque de modo fundamentalmente diverso, cumplen un rol importantísimo en la constitución de los imaginarios nacionales de identidad. En el caso de lo cómico, identificando a su auditorio a través de elementos comunes investidos de cierta “coraza” emocional; pero también en el señalamiento de ciertas carencias de las que la comunidad se siente parte también. Inodoro, en su fase cómica, construye un “nosotros los argentinos” que se diferencia de una serie de “otros”: los extranjeros (brasileños, norteamericanos, rusos), los representantes de ciertas clases sociales “altas” (aristócratas, oligarcas), de clase baja (las clases más populares, representadas por los indios) o de otras clases (intelectuales, militares, políticos).

En el caso de *Inodoro Pereyra*, la asimilación identitaria que el personaje establecía con sus lectores era puesta en cuestión en los primeros años de la historieta (en su fase humorística) y pasa a reincorporar más adelante algunos de los elementos unificadores que constituyen dicha identidad, de manera que el personaje se transforma en el paradigma del ciudadano argentino medio (en su fase cómica).

En la historia cultural de la gauchesca, ese otro social que había sido el gaucho había ido transformándose paulatinamente en emblema de la identidad argentina, es decir, de aquello que configura a los argentinos como parte de lo mismo. Del mismo modo, también *Inodoro Pereyra* realiza este trasvasamiento desde aquella figura indefinible que se oponía a toda nominalización hasta ese personaje con el que sus lectores podrían identificarse como “argentinos comunes”. Ya no podrá ser el “renegado”, el “perseguido”, el “héroe”, será por lo tanto el chanta, el vivo, el “antihéroe”. Con su pasaje a *Clarín* el personaje se estabiliza:

ya no viaja, no tiene aventuras, no busca el amor de otras mujeres. Apenas abandona las inmediaciones de su tapera. Ya no “actúa”, opina. Ocupa una temporalidad sin tiempo, que admite las características y las figuras ancladas en el siglo XIX admitiendo a la vez comentarios de la actualidad circundante. Así sucede en los episodios publicados en ocasión del Mundial 78. Especialmente el episodio del 21 de junio de 1978 donde Inodoro alcanza el clímax del fervor patriótico:

¡Cuántas emociones juntas, Mendieta! El mundial, el día de la bandera, por dentro ando agrandáu como tortuga con patines”. Mendieta: “Con los nervios hoy se olvidó la escarapela, don Inodoro”. Inodoro: “Me basta mirar pa arriba, Mendieta (*Clarín*, 21 de junio de 1978).

No se trata sin embargo, ahora, de un anacronismo irrisorio (la súbita irrupción de un elemento contemporáneo en un ambiente histórico que provoca gracia) sino de una de las características propias de la historieta, tal y como se conforma en aquella época.

El caso *Inodoro Pereyra* constituye sólo un ejemplo de cómo los discursos cómicos moldean, refuerzan y configuran los imaginarios nacionales de identidad en Argentina al hacernos reír de ciertas carencias que identifican a los argentinos como parte de un todo que las padece. En este sentido, lo cómico disuelve lo que la identidad tiene de conflictivo. Aunque esta operación no tiene ninguna garantía de ser exitosa (los lectores o espectadores podrían sentirse ofendidos por aquello de lo que se les pretende hacer reír), suele ser bastante efectiva. Lo humorístico, por el contrario pone en cuestión dicha identidad, para demostrar todo lo que en ella hay precisamente de constructo. Aunque menos difundida, esta estrategia es también muy efectiva, toda vez que es el mismo sujeto de enunciación, en este caso, el que se pone a sí mismo entre paréntesis.

En este sentido es especialmente significativo el episodio “Los viernes de luna yena” (Fontanarrosa, 1998: 339), que pone en escena la narración de una “historia de aparecidos” por parte de una anciana en una noche de viento: “Era una noche más pior que ésta la noche en que se apareció el alma en pena del Porfirio Testuz. El viento silbaba entre los árboles”. Inodoro: “Güeno. Eso es común”. Anciana: “Sí, pero silbaba una marcha fúnebre”. El cuento sigue adelante para terror de la Eulogia y el Mendieta que se estremecen ante cada comentario. A Inodoro, por el contrario, no parece afectarlo. El tal Porfirio Testuz (nombre que juega con la paronimia Porfirio-Porfiado: “Porfiáu como gayo comiendo tripa”. Inodoro “Emperrado”. Anciana: “También eso”) era “séptimo hijo macho. Y en lugar de ser ahijado del presidente había preferido ser lobizón”. Al final, Eulogia muy asustada, camino a casa, pregunta “¡Ay, don Inodoro!... ¿No se asusta con las historias de aparecidos?”. E Inodoro: “¿Sabe qué pasa, Eulogia? Que hasta en eso nos han cambéau. Antes eran historias de aparecidos. Ahura son de desaparecidos. Y no son historias”.

Como se ve hay aquí un nosotros “nos han cambéau” y un ellos del todo claro presente en el sujeto tácito. Pero además, y sobre todo, la constatación de que los lectores que se identifican con este modo de ser del personaje saben que cuando Inodoro habla de “desaparecidos” no está hablando precisamente de fantasmas.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Anderson, Benedict (2006) *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Bajtín, Mijaíl (2003) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Alianza, Madrid.

Baudelaire, Charles (1855) “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”. En *Le Portefeuille*, julio 8, 1855.

Bergson, Henri (2012) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Presses Universitaire de France, Paris.

Burucúa, Emilio (2007) *La imagen y la risa. Las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Editorial Periférica, Madrid.

Eco, Umberto (1986) “Lo cómico y la regla”. En *La estrategia de la ilusión*. Editorial Lumen, Barcelona.

Fontanarrosa, Roberto (1998) *20 años con Inodoro Pereyra*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

Freud, Sigmund (1990) *El chiste y su relación con lo inconsciente*. En *Obras Completas*, Tomo VIII. Amorrortu editores, Buenos Aires.

Gellner, Ernest (1983) *Nations and Nationalism*. Blackwell, Oxford.

Hernández, José (2001) *Martín Fierro*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Lamborghini, Leónidas (2008) *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Emecé, Buenos Aires.

Lamborghini, Leónidas (2003) “El gauchesco como arte bufo”. En Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2. La lucha de los lenguajes*. Emecé, Buenos Aires.

Ludmer, Josefina (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Libros Perfil, Buenos Aires.

Maingueneau, Dominique (2009) “Auteur et image d’auteur en analyse du discours”. En *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], n.º 3. Disponible en: <http://aad.revues.org/660> (consultado el 01-12-2015).

Palacios, Cristian (2014) *El discurso humorístico. Aproximaciones al estudio del humor y lo cómico*. RGC Libros, Buenos Aires.

Palacios, Cristian (2013a) “El lugar del payaso: la construcción de un *ethos* irrisorio en la obra historietística de Fontanarrosa”. En *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Lingüistas*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Palacios, Cristian (2013b) “Algunos abordajes al fenómeno de la risa en las artes”. En *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Palacios, Cristian (2012) “Notas sobre el humor, lo cómico y los imaginarios nacionales”. G. Vázquez Villanueva, M. Burello et N. Bermúdez, *Imaginario y nación: episodios, discursos, conceptos*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Palacios, Cristian (2011ª) “Hacia una caracterización de los discursos cómicos y humorísticos”. En *Actas del V Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y II Jornadas Internacionales de Discurso e Interdisciplina*. Universidad Nacional de Villa María, Córdoba.

Palacios Cristian (2011b) “Un caso particular de la comprensión. Sobre un aspecto teórico del análisis del discurso a partir de una teoría de lo irrisorio”. En *Actas de las I Jornadas de Jóvenes Lingüistas*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Pêcheux, Michel (1978) *Hacia el análisis automático del discurso*. Gredos, Madrid.

Pêcheux, Michel y Gadet, Françoise (1984) *La lengua de nunca acabar*. Fondo de Cultura Económica, México.

Pereira, Priscila (2011) *Entre a épica e a paródia. A (des) mistificação do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau*. Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

Pollock, Jonathan (2002) *¿Qué es el humor?* Paidós, Buenos Aires.

Rama, Ángel (1982) *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Rodríguez Pérsico Adriana (1993) *Un huracán llamado progreso: utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. OEA, Washington.

Schvartzman, Julio (2013) *Letras gauchas*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Steimberg, Oscar (2001) “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”. En Revista *Signo & Seña* 12, 99-117.

Traversa, Oscar (2005) “Apuntes acerca de lo cómico fotográfico”. En *Figuraciones* [Online] n.º 3, abril de 2005. <http://revistafiguraciones.com.ar/> (consultado el 01-12-2015).

Traversa, Oscar (2009) “Notas acerca de lo reidero en las tapas de las revistas”. En *Figuraciones* N.º 5, agosto de 2009. [en línea] <http://revistafiguraciones.com.ar/> (consultado el 01-12-2015).

Vazquez, Laura (2009) “En el comienzo hay un muerto...: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana”. En *Diálogos de la comunicación*, n.º 78, Enero-Julio 2009.

Verón, Eliseo (2004) *Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Buenos Aires