

Estudios Culturales

# Humor, nación y diferencias

Arturo Cancela y Leopoldo Marechal

**Ana María Zubieta**

Mención de Honor  
Fondo Nacional de las Artes, 1994

*BEATRIZ VITERBO EDITORA*

## 1. Presentación

El propósito de este trabajo no es reconocer el humor como elemento definitivo o inmutable sino como campo problemático que lleva a primer plano algunos puntos de suficiente importancia teórica como para señalarlos, detenerse en ellos, analizarlos: la implicación de los sujetos, sus esferas de acción y sus valores; las relaciones intersubjetivas; la configuración de víctimas y victimarios; el humor en su estrecha conexión con lo particular, con lo coyuntural y su consecuente politización; el humor, la ironía y el sentido; el lugar central de la lengua en el humor: equívocos, clisés, "malas palabras", dobles sentidos, malos entendidos; el humor y los usos de la palabra —conferencia, discurso político, conversación, traducción, etc.; por último, el humor y su particular entramado con la cultura —conductas, creencias, estereotipos, espacios— que hace de él un *modo de contar lo nacional*.

Literatura humorística y literatura política que pone siempre en relación dos lenguas y, por lo tanto, siempre una relación de fuerzas. El humor experimenta con el lenguaje y al politizar la literatura convierte el espacio narrativo en un campo de batalla, suerte de fiesta belicosa donde la violencia, el triunfo y la derrota son moneda corriente; literatura donde la lengua es, en todo momento, lengua de combate, un proyectil lanzado para silenciar,

para amenazar, para cortar, para vencer. Literatura que hace del humor su modo de representación, campo de posibilidad que permite hablar de las diferencias de determinada manera, arma con la que se persigue el lenguaje del otro y se tocan los bordes más agudos de su alteridad, que produce con identidades culturales hechas de conductas particulares, registros de lenguas, saberes (compartidos, divergentes), profesiones y prácticas; nombres y sistemas nominativos; espacios centrales, periféricos, públicos y privados. Literatura "de fronteras", es decir, literatura que cuenta una historia de límites, desbordes, extralimitaciones, abusos. Que juega con la ley.

Indudablemente, la literatura humorística argentina no es únicamente *Historia funambulesca del profesor Landormy* de Arturo Cancela o *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal pero la elección recayó en estos textos, entre otras razones, porque ambos pertenecen a una coyuntura política de cambio —el yrigoyenismo y el peronismo— y porque constituyen dos exponentes casi complementarios, quiero decir, exhiben numerosos aspectos que considerados globalmente no agotan pero sí permiten pensar el humor.

Pero también leer lo que fue relegado a un margen u olvidado lo cual no es exégesis sino sólo querer transitar por los bordes, por los límites y volver a pensar los entredichos. Lugar difícil, que se construye constantemente, como el de una mujer. Y ser para sacar los textos del panteón de algunas lecturas, arrebatar el monopolio; leer con absoluta parcialidad no *toda la obra* sino algunos textos o parte de ellos, en forma incompleta, sin agotarlos.

Interesarse por el humor parece una tarea que excede el marco de una investigación literaria ya que está presente en distintas prácticas, no es algo privativo de la literatura y ha sido objeto de reflexión en diferentes áreas del saber: la antropología, la filosofía, el psicoanálisis, etc. La teoría de la literatura ha recogido esa herencia y ha disputado sobre algunas consideraciones o, simple-

mente, reconoció el recorrido, pensó a partir de ese reconocimiento y aportó sus ideas específicas. Hay, pues, un repertorio de autores y de definiciones que aparecen y reaparecen en las teorizaciones sobre el humor en literatura.

Uno de los puntos de discusión en las teorizaciones sobre el humor es la consideración de *los sujetos* implicados en un texto humorístico (ya sea el sujeto que ríe y goza o el sujeto sobre el que recae el peso del humor gestado), *la configuración de la subjetividad y las relaciones intersubjetivas*<sup>1</sup>.

El humor comienza allí donde el prójimo deja de congojarse y requiere de quien lo recibe un poco de desinterés, de insensibilidad porque su medio natural es la indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción<sup>2</sup>.

Esta cita de Bergson fue fundante y puso en el centro de la atención una relación *entre* sujetos y una *distancia* como elementos constitutivos del humor. Otra de las citas fundantes de la reflexión sobre el sujeto, anterior a la de Bergson, es la de Kant —*Crítica del juicio*— y a partir de ella se teoriza la diferencia: un sujeto expectante se encuentra con algo o alguien inesperados y esa diferencia descubierta es la causa de lo cómico; mejor dicho, *en la diferencia radica lo cómico*.

Se abre así una teorización muy fecunda para el humor: para que haya humor debe haber dos elementos enfrentados —eventualmente dos sujetos— y una relación entre ellos que hace perceptible una diferencia. Las diferencias pueden ser de diversa índole (y este será uno de los objetivos del análisis textual); cuando las dife-

<sup>1</sup> "Los mensajes humorísticos establecen o refuerzan la relación entre los miembros del grupo, el estatus del grupo y los ataques entre los grupos", A. Graesser, D. Long and J. Mio, "What are the cognitive and conceptual components of humor?", *Poetics*, 18, 1989, p. 145, resalto yo

<sup>2</sup> H. Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1939, p. 13

rencias atañen a los sujetos, pueden inflexionarse como la aparición de la jerarquía superior/inferior, como la semejanza con algo degradado o de distinta naturaleza (por ejemplo, un animal) o como una relación alto/bajo.

Hay, pues, una tendencia a considerar la diferencia como la confrontación superior/inferior pero también existen los que se oponen a esto:

Con lo cual repruebo la teoría de que lo cómico se funda en el sentimiento de superioridad, o deseo de humillación o contemplación del hecho cómico como desde un palco<sup>3</sup>.

Entonces, un sujeto investido de superioridad se enfrenta con algo desprovisto de valor, generalmente encarnado en otro sujeto: nace así una peculiar relación intersubjetiva marcada por una diferencia y una cierta distancia: es cómico el error que disminuye a quien lo padece ante los ojos de otro; la situación humorística revela una aminoración de valor de uno de los participantes en ella y, muchas veces, hace sensible un fracaso. Esta relación intersubjetiva superior/inferior que suele constituirse cuando hay comicidad, reaparece también bajo otra faz: la erudición o la cultura suministran una alta plataforma desde la cual uno de los sujetos contempla a los demás. De allí, la fecundidad literaria de los personajes de "nivel cultural elevado" y, en general, de lo alto como elemento que se autodefine como tal al definir al otro como bajo<sup>4</sup> y el lugar especial que ocupan no sólo los sujetos "bajos" sino todo lo

<sup>3</sup> M. Fernández, "Para una teoría de la humorística", *Teorías en OBRAS COMPLETAS*, Buenos Aires, Corregidor, 1974, p. 263.

<sup>4</sup> Indudablemente resuena aquí la concepción nietzscheana: "Fueron los 'buenos' mismos, es decir, los nobles, los poderosos, los hombres de posición superior y elevados sentimientos quienes se sintieron y se valoraron a sí mismos y a su obrar como buenos, o sea, como algo de primer rango, en contraposición a todo lo bajo, abyecto, vulgar y plebeyo". F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1989, p. 31.

que es ubicado en lo bajo: lenguaje, lugares, personajes, etc. Lo bajo es, pues, frecuentemente, factor desencadenante o causante y su importancia fue señalada por Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*<sup>5</sup> donde trabaja la relación entre la risa y lo bajo en la obra de Rabelais. El estudio de P. Stallybrass y A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, revisa y profundiza la relación alto/bajo tal como fue planteada por Bajtin y sostiene que lo alto, el estilo elevado, se estructura en base a la degradación del discurso bajo (definido a veces por lo alto para confirmarse como alto) tiene una visión diferente y puede, ocasionalmente, querer imponer un punto de vista distinto a partir de esa jerarquía invertida. Lo bajo, a menudo internalizado en la literatura con el signo de la negación y el disgusto, adquiere en el humor un estatus ambiguo que sólo es posible comprender cabalmente en su concreta emergencia literaria y es uno de los puntos que induce a una lectura política porque es uno de los aspectos que más fácilmente se politiza:

El sitio primario de contradicciones, el sitio de deseos conflictivos y representaciones mutuamente incompatibles es indudablemente lo bajo. Repugnancia y fascinación son los dos polos de un proceso en el cual un imperativo político por eliminar lo bajo lucha con un deseo por lo Otro. Lo alto incluye lo bajo simbólicamente, como un constituyente primario erotizado. El resultado es una fusión móvil, conflictiva, de poder, miedo y deseo en la construcción de la subjetividad: una dependencia de preoisamente estos Otros que son seres rigurosamente opuestos y excluidos del nivel social. Es por esta razón que lo que es socialmente periférico es muy frecuentemente simbólicamente central<sup>6</sup>.

Las teorías sobre el humor en literatura señalan que no es posible encarar las relaciones intersubjetivas sin apreciar las

<sup>5</sup> Barcelona, Barral, 1971.

<sup>6</sup> P. Stallybrass and A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, 1986, p. 6.

diferencias y, en este sentido, ciertas reflexiones de la filosofía sobre el sujeto y las relaciones intersubjetivas cuando trataron el humor, resultaron insoslayables. Tal es lo que sucede con la aproximación de Hegel que luego desestimaré cuando considere la ironía:

Lo que caracteriza a lo cómico es la satisfacción infinita, la seguridad que se experimenta de sentirse elevado por encima de la propia contradicción y de no estar en una situación cruel y desgraciada. La personalidad fuerte y sólida que, en su independencia, se eleva por encima de todas las cosas finitas, segura y feliz en sí misma, sigue siendo el principio de lo cómico más elevado<sup>7</sup>.

También la consideración de los valores puestos en juego es de gran importancia para el estudio del humor ya que en un texto humorístico es posible constatar un *choque* de valores que se produce porque los sujetos o los grupos tienen tendencia a universalizar los valores particulares o colectivos. Cuando chocan, el humor y la risa suelen actuar como un arma y volverse peligrosos o violentamente atentatorios en su intento de suprimir valores. *El ridículo mata*.

*En síntesis*: en esta aproximación inicial a los problemas teóricos del humor, el primero que tiene una tradición y que retomamos a la luz de las teorizaciones actuales, es el de *la subjetividad* ya no entendida como una interioridad única, aislada de la exterioridad de los discursos sociales y culturales sino concebida como red discursiva, complejo de relaciones diferenciales donde mundo subjetivo interno y mundo externo, social, cultural, están unidos de una manera que impide una clara demarcación de los dos<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> W. F. Hegel, *Estética*, Buenos Aires, Siglo XX, 1985, p. 183.

<sup>8</sup> Cfr. M. Ryan, "The law of the Subject", *Politics and Culture. Working Hypothesis for a Post-Revolutionary Society*, The John Hopkins University Press, 1988.

En consecuencia, de las teorizaciones sobre *la configuración de la subjetividad y la naturaleza de las relaciones intersubjetivas* cuando del humor se trata, se reveló como de primera importancia el sistema de diferencias; por eso, el propósito es leer en el corpus humorístico todo lo que constituye dicho sistema ligándolo con los sujetos: *las diferencias culturales* que suelen ser usadas para transformar al otro en *una víctima* o en *un excluido*; las diferencias que pasan por otros aspectos como *la lengua, la raza o las nacionalidades* (en nuestra literatura, el estatus especial del inmigrante, por ejemplo); las diferencias modelizadas por *la locura*; etc. Hay que destacar que este sistema de diferencias fue repensado por quienes trabajan con la diferencia de género: como las mujeres fueron a menudo las víctimas del humor tendencioso u obsceno están desalentadas de reír de un material parecido a la dominación, al ridículo o la humillación y parecen gozar del humor "sin sentido", no tendencioso, más que los hombres.

Por último, es preciso señalar que si la consideración del sujeto en el humor supone por lo menos dos, es decir, para que haya humor es necesaria *una relación dialógica*, esto implica que el humor y la risa tienen *una dimensión social* que no es posible desconocer.

Pero el humor también puede pensarse como *modo de representación* lo cual lleva a considerar los procedimientos y formas que contribuyen a plasmarlo y supone, asimismo, un modo de pensar la producción de sentido. Si nos referimos a los contrastes, por ejemplo, como uno de los procedimientos habituales que se detectan en la gestación del humor, es evidente que también estamos hablando de un modo de representación por medio del cual el referente se transforma en su opuesto o de una textualidad donde aparecen elementos contrarios que se tocan, se ponen en contacto, chocan.

Es, pues, el humor un modo de representación, una cierta mirada. Concebirlo así implica tener en cuenta los sujetos que

miran, los objetos mirados y los lugares en los que se colocan observadores y observados, o sea, pensar un juego de posiciones.

Usar el concepto de modo de representación es entender el humor como miradas y voces, puntos de vista, sujetos, formas y procedimientos; no quiere decir un traer al interior algo exterior para representarlo (volverlo a presentar o reproducirlo) sino una construcción a cargo de un sujeto en la que participan estrategias discursivas específicas; por otra parte, al mostrarse como mirada, al ofrecerse como juego y ponerse en evidencia como construcción, ficcionaliza la referencia: la relación del texto con su objeto de representación no sólo está mediada por la lengua sino que, además, exhibe la mediación.

El humor es un modo de representación vinculado estrechamente con algunos rasgos que son constantes y que sólo se "llenan" en cada tiempo, en cada literatura; es decir, a pesar de esas recurrencias es lábil. En efecto, *el humor es flexible, ubicuo, móvil*, porque *es una mirada* y esa mirada, que es distinta cada vez, hace perceptible una diferencia. El humor es un modo de narrar las diferencias o un modo de representación de las diferencias. Así, hay relatos donde se cuenta un choque de culturas o las peripecias de un sujeto que pasa de un espacio a otro, pasaje que adopta la forma de viaje o traslado y será la ocasión para detallar las dificultades. Cuando los escollos son interpuestos por alguien, intencionalmente, la narración se centrará en los sujetos, dando nacimiento al "torpe", al "cándido", al "ignorante", al "desorientado", etc; el humor no elude la tipificación.

Entre los procedimientos productores de comicidad podemos nombrar, en primer lugar, *los contrastes*. Existen teorías que son teorías verdaderamente contrastivas: aparece un contraste intelectual que despierta un conflicto, se da un contraste de valores, se produce la conexión inesperada de esferas representativas que chocan, etc. Cuanto más disparatado parezca un acercamiento de representaciones, cuanto más contraste haya entre ellas, más eficaz será la comicidad resultante.

La teoría bergsoniana de la risa trató de eludir las posturas meramente contrastivas y sostuvo que lo que hace que riámos es lo mecánico superpuesto a lo viviente ("Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo")<sup>9</sup> y también consideró la *imitación* como un elemento fundamental

Indudablemente, el concepto de imitación supone, contiene, el de representación: la imitación es un modo de representación basado en las semejanzas y estas semejanzas son establecidas por alguien, lo cual convoca al sujeto pero también implica un horizonte cultural en el que esas semejanzas son posibles.

Encontrar semejanzas, imitar, repetir (la repetición, la inversión, la interferencia de series son los tres procedimientos que según Bergson contribuyen a lo cómico): la repetición es figura pero también es principio constitutivo del humor y no excluye la diferencia: la repetición introduce en su movimiento lo nuevo y si al recordar traemos a la memoria lo que "ya fue", al repetir inauguramos por vía de acción, por vía pragmática una acción diferenciada de la primera en la que, sin embargo, ésta insiste y resucita:

La repetición es propia del humor y de la ironía; es por naturaleza transgresión, excepción, manifestando siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, manifestando un universal contra las generalidades que hacen ley<sup>10</sup>.

Kierkegaard relaciona la repetición con la felicidad y con lo nuevo: puesto que lo que se repite es algo que fue, eso le confiere a la repetición un carácter de novedad<sup>11</sup>.

*Juego con las diferencias y las similitudes, hallazgo de semejanzas salvajes*: el absurdo se caracteriza por la inversión del sentido

<sup>9</sup> H. Bergson, *op. cit.*, p. 30.

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, Barcelona, Editorial Júcar, 1988, p. 58.

<sup>11</sup> S. Kierkegaard, "La repetición" en *In vino veritas / La repetición*, Madrid, Guadarrama, 1970, p. 186 y ss.

común y logra que las cosas se amolden a las ideas. consigue ver delante lo que se piensa en lugar de pensar en lo que se ve: Don Quijote ve gigantes donde quiere ver gigantes en lugar de ver molinos de viento: *suspensión momentánea de la cordura* o negación que rechaza la cordura tanto como la locura: *el humor*.

Desde el psicoanálisis, Freud teorizó sobre el chiste e hizo un análisis pormenorizado de las "técnicas". En *El chiste y su relación con lo inconsciente*<sup>13</sup> Freud señala el parentesco entre el humor y lo cómico (el humor es una especie de lo cómico) pero lo más importante es el estudio de las técnicas que participan en la psicogénesis del chiste, muy usadas también en el humor: condensación, empleo múltiple de un mismo material y doble sentido.

En el humor confluyen el absurdo, la ambigüedad y el doble sentido que también tienen que ver con el disimulo y la mentira en la que se unen un peculiar uso del lenguaje (¿un "abuso" del lenguaje?), una específica relación con el otro y un vínculo con la verdad y el sentido: no se puede hablar del humor sin aludir al sentido (por eso decimos que alguien tiene o no "sentido del humor") pero tampoco puede hacerse sin referir a su carácter paradójico, indecidible: "esto que digo es una broma" (pero lo digo), complejización del sentido producida por la convivencia de una (virtual) negación y una afirmación y porque no es necesario que las palabras "digan en serio" para que sean leídas en serio, choque de representaciones contradictorias que involucran al humor con el sentido.

En consecuencia, no se puede hablar del humor y del sentido sin considerar *la lengua*: todos los textos humorísticos ponen como uno de sus problemas centrales la "cuestión de la lengua" y ya no meramente como juego formal (juego de palabras) sino como *debate*

<sup>13</sup> Madrid, Alianza, 1973.

en torno a la lengua. El corpus diseñado así lo confirma: la narrativa de Arturo Cancela lo hará por el enfrentamiento con la lengua extraña, con la lengua del otro y Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres* a través de la literatura y de formas congeladas del decir planteará el problema de la cultural nacional y abrirá un interrogante sobre ella.

De la misma manera en que fueron reconocidos las técnicas y los procedimientos del humor, también fue pensada *su función*, es decir, para qué sirve, qué necesidad del hombre viene a cubrir. Así, Freud la definió en términos de tendencia o intención (el chiste procura placer que deriva de las técnicas —ya mencionadas— y de la intención) que será *hostil* (destinada a la agresión, la sátira o la defensa) u *obscena* (encaminada a mostrar una desnudez). Si bien esto fue usado para el chiste, encontramos que la inclinación a definir la utilidad del humor, sus efectos sobre el sujeto, se mantuvo y se desarrolló profusamente.

Cuando Macedonio Fernández escribe "Para una teoría de la humorística" *destaca el placer y el hedonismo* y reconoce que sólo la felicidad, lo inofensivo, contribuyen a lograrlos porque para él la comicidad es "la percepción simpática de felicidad ajena inesperada"<sup>14</sup> y se opone a Freud cuando éste incluye la degradación como rasgo del humor:

Lo real es lo contrario: la comicidad se produce bajo la condición de que no ocurra degradación alguna de valores<sup>14</sup>.

También critica a Freud no haber dado la fórmula positiva de la comicidad. Por esta razón, Macedonio Fernández elimina la ironía, la sátira y el sarcasmo por malévolos aunque acepta que participan

<sup>13</sup> M. Fernández, *op. cit.*, p. 264.

<sup>14</sup> M. Fernández, *op. cit.*, p. 267.

de la comicidad porque poseen una de las notas de ésta: el juego con el otro. "Belarte de ilógica", "conmoción de la conciencia", el humor siempre estuvo presente en la obra de Macedonio Fernández<sup>16</sup>.

Uno de los puntos más atacados o cuestionados cuando se trata del humor es la "inocencia":

La inocencia, como cualquier otra cualidad, es una relación política. Política no significa delincuencia; significa móvil, sujeto a cambio, abierto a posibilidades, abierto a otros poderes de significado<sup>17</sup>.

y se llama la atención sobre algunos aspectos verdaderamente centrales para un estudio del humor:

—Las frases que suelen rodear a un chiste tales como "es sólo un chiste" quedan despojadas de su inocencia cuando se ve que es una manera de enmarcar hechos reversibles pero también es afirmar que no es únicamente un chiste, que puede ser otra cosa que un chiste.

—No es sostenible la diferencia entre inocencia y significado.

—Cuando hablamos de alguien que puede captar un chiste o del problema de captar o no una broma, estamos aclarando la violencia y la fuerza implicadas en el chiste.

—Como toda forma discursiva, el chiste provoca una lectura y leer es una práctica significativa unida a una concepción de la cultura que está sujeta a cambios.

—Por último, la noción de sujeto es la de un sujeto inserto en una red de relaciones intersubjetivas, de poderes, discursos, institucio-

<sup>16</sup> A. Borinsky dedica una parte de su estudio al humor de Macedonio Fernández. A. Borinsky, "Humor realista y humor conceptual" en Macedonio Fernández y la teoría crítica: una evaluación, s/p.

<sup>17</sup> D. Cottom, *Text and Culture. The Politics of Interpretation*, The University of Minnesota Press, 1989, p. 21.

nes, que participa de la cultura, móvil y nunca un sujeto aislado, igual a sí mismo, total, sin fracturas.

La politización del humor tiene dos variantes que se optimizan si se dan simultáneamente:

1°— una lectura política del humor, teniendo en cuenta los puntos expuestos.

2°— una politización entendida como relación específica del texto con la coyuntura, pensando la coyuntura como una fecha precisa ligada a un hecho político relevante<sup>17</sup>.

En *Esthétique et théorie du roman* Bajtin<sup>18</sup> le dedica una parte a la novela humorística, a Fielding, Dickens y Thackeray y estudia los fundamentos de dicha novela: su plurilingüismo, el "lenguaje común", la evocación de los diferentes lenguajes escritos y hablados de su tiempo, la parodia, el juego del autor supuesto, etc.

Cuando Bajtin elabora la teoría del género novelesco es particularmente importante la literatura carnavalesca (en la que Bajtin basa gran parte de su teoría) porque es donde aparecen los rasgos cómico/serio y, en gran medida, el dialogismo:

—Los diálogos socráticos por su concepción de la verdad y del pensamiento que busca esa verdad y porque son una forma interrogativa, inacabada, no dada.

—La sátira menipea en la que aparecen dos elementos esenciales también para la consideración del humor: la comicidad, los

<sup>17</sup> "Cuando empecé a hacer humor político en T.V. era presidente el Dr. Arturo Frondizi (...) Es que el chiste siempre está en contra del político. Esto se lo tuve que explicar al mismo Perón en 1973. Le dije: 'Señor, no hay chistes a favor como no hay chistes a favor de la suegra. Es así', Tato Borea, "En política no hay chistes a favor", *Clarín*, 4/11/90. En este caso la relación con la coyuntura pasa por la alusión o referencia a un sujeto concreto, un individuo cuya identidad política es contemporánea y bien conocida.

<sup>18</sup> París, Gallimard, 1978.



contrastes y la relación con los problemas coyunturales socio-políticos.

Asimismo, una de las grandes herencias bajtinianas fue su teoría de la parodia. Bajtin afirma que no existe discurso filosófico, literario o religioso que no tenga su contra-cara paródica; así, ya la tragedia tenía su reverso paródico en el drama satírico. La parodia como discurso donde se cruzan o convergen dos estilos, dos lenguajes (el lenguaje parodiado y el que parodia) tiene una función decisiva en la constitución del género novelesco ya que la novela teje siempre una imagen del lenguaje ajeno.

La duplicidad está en la base misma de la parodia por su naturaleza carnavalesca: los dobles paródicos son un fenómeno frecuente en la literatura carnavalesca<sup>19</sup> y en ella, además, la risa tiene un lugar privilegiado. *Risa y parodia parecen haber nacido juntas.*

Retomando esta herencia, hay teóricos que definen la parodia como una representación usualmente cómica de una obra literaria<sup>20</sup> y quienes se oponen a esto diciendo que la parodia no siempre es cómica: la parodia recontextualiza sus objetos para hacerlos servir a fines contrarios a sus fines originales, pero este cambio no necesariamente contiene o adquiere un matiz humorístico<sup>21</sup>.

Para el objeto de estudio propuesto es importante tener en cuenta los siguientes rasgos de la parodia:

—Es preciso considerar la naturaleza y dirección del "blanco" de la parodia, definir si hay ataque, señalar qué es lo que se ataca y

<sup>19</sup> "Las imágenes carnavalescas son siempre dobles, reúnen los dos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte, bendición y maldición, alabanza e injuria, juventud y decrepitud, lo alto y lo bajo, etc.". M. Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, Paris, du Seuil, 1970, p. 182.

<sup>20</sup> Z. Ben-Porat, "Method in Madness", *Poetics Today*, 1-2, 1982.

<sup>21</sup> G. S. Morson, "Parody, History and Meta-parody", *Rethinking Bakhtin*, Northwestern University Press, 1989.

tener en cuenta que aunque esté acompañada por el humor, la parodia no está obligada a ridiculizar la palabra de su blanco<sup>22</sup>.

La voz parodiante se instala en la palabra de otro, alude a su primer poseedor introduciendo una orientación interpretativa contraria exigiéndole servir a fines propios; la palabra sirve de arma de lucha entre esas dos voces y su fusión es imposible. Las voces no sólo están distanciadas sino que, a veces, se enfrentan con hostilidad. Los propósitos agresivos son evidentes en la sátira que, frecuentemente, usa la parodia como forma de ataque.

—La parodia, para constituirse, precisa de *la distancia y del juego de diferencias*: el discurso parodiado no se encuentra intacto en el discurso parodiante, es decir, la representación del discurso del otro no es un mero cambio de contexto sino la acción del discurso que representa sobre el representado. "La parodia es el único modo de hacer diferencia"<sup>23</sup>.

—La palabra paródica es analógica con la ironía y con toda palabra usada con doble sentido. El vínculo de la parodia con la ironía existe porque la ironía participa como estrategia en el discurso paródico: la inversión irónica es característica de toda parodia<sup>24</sup> así como es importante considerar el valor del cliché en la parodia.

Cuando U. Eco en *La estrategia de la ilusión*<sup>25</sup> compara las reglas transgredidas por la tragedia o por la literatura cómica, tiene presente el problema de los valores y las jerarquías. Así, establece una distinción entre lo trágico que es universal y lo

<sup>22</sup> M. Rose, "Defining Parody", *Southern Review*, Vol. XIII, N° 1, 1980, p. 8.

<sup>23</sup> G. Vattimo, *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona, Peninsula, 1986, p. 136.

<sup>24</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985. Hutcheon dice: "La parodia es repetición con distancia irónica", p. 7.

<sup>25</sup> Barcelona, Lumen, 1986.

cómico, más ligado al tiempo, a la sociedad, a la antropología cultural. Las disposiciones que lo cómico viola son, ante todo, las comunes, es decir, las reglas pragmáticas de interacción que el cuerpo social reconoce como dadas. Justamente, porque las reglas son aceptadas, su violación sin razón se vuelve cómica.

Lo cómico parece popular, subversivo, liberador, porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esa regla hasta el punto de considerarla inviolable. La regla violada por lo cómico es de tal manera identificada que no es preciso repetirla (por eso el carnaval —como teoriza Bajtin— sólo puede acontecer una vez al año: no hay carnaval en un régimen de absoluta permisividad pues nadie recordaría qué es lo que se pone en cuestión). En este sentido, lo cómico no sería del todo liberador ya que para poder manifestarse como liberación requeriría (antes y después de su aparición) el triunfo de la observancia.

En la tragedia, pues, la regla reiterada forma parte del universo narrativo; en el humorismo, en cambio, la descripción de la regla es una instancia oculta de la enunciación y resulta, por lo tanto, más distanciado.

La ironía —esa “prima del humor”— tiene su propia historia: en los distintos usos críticos del término ironía permanece arraigado el sentido de *disimulo*. Arte de rozar, múltiple y desenvuelta, la ironía es un juego intelectual en el que persisten el silencio, el desdoblamiento y el arte de persuadir.

Del juego con la diferencia que abre la ironía, se puede hablar en distintos términos: o bien afirmar que en la ironía hay dos sentidos opuestos o sostener que la ironía no dice tanto lo opuesto sino “algo otro” mucho más amplio porque junto con su carga negativa también lleva una potencialidad positiva en tanto que “lo opuesto” es limitado y limitante.

La ironía es una de las formas que adopta el “doble sentido”, es decir, funciona a partir de dos discursos donde uno “dice al otro” (lo cita) y el desdoblamiento permite desajustes de orden antinómico

de donde puede emerger el efecto irónico; asimismo es importante la negación que subyace en toda afirmación irónica (la ironía socava claridades y destruye dogmas) y la reconstrucción de “otro sentido”.

En la ironía siempre persiste un matiz de disimulo o, lo que es lo mismo, la ironía siempre *juega con la verdad*. Cuando se debate acerca de la verdad o de la mentira implicadas en la ironía, es indispensable recordar una distinción histórica: la ironía tradicional, clásica, es una ironía casi discriminatoria que nace de un conocimiento sostenido con seguridad porque se asienta en la confianza de la existencia de verdades; el ironista es capaz de distinguir entre lo verdadero y lo falso y la ironía es usada como arma de clarificación que busca establecer la verdad mediante una argumentación *per contrarium*. Aspira a la certeza. Es la ironía socrática: la pretensión de ignorancia y las aseveraciones burlescas de lo contrario de lo que Sócrates cree, son entendidas como provocaciones para descubrir falsedades.

La ruptura de la creencia en la racionalidad, la perfección, la completitud, el orden y la coherencia de la realidad en la que se había fundado el iluminismo, se quebraron. Una vez que se perdió la fe en el conocimiento abundó la duda haciendo a los hombres particularmente receptivos a la ambivalencia de la ironía<sup>26</sup>.

La ironía romántica hace preguntas incesantes pero éstas no son una persecución de la racionalidad sino la afirmación de la duda continua. Es una ironía de la no certeza, inclinada a las perplejidades, a las paradojas. Es una ironía incesante que absorbe

<sup>26</sup> La connotación y el uso de la ironía sufrieron una metamorfosis hacia finales del siglo XVIII. En 1797 se publicaron fragmentos del *Lyceum* de Schlegel y la ironía se transforma al ser presentada en un nuevo contexto y con nuevas formas. Schlegel inaugura otra aproximación, de importancia duradera para la ironía moderna al establecer diferentes usos y niveles: discriminó entre la ironía retórica, satírica, polémica o paródica y la ironía que designó como completa y genuina que motivó en 1833, a través de la *Filosofía del derecho*, y en 1837, a través de *Lecturas sobre filosofía de la historia*, las agudas críticas de Hegel.